

UNIVERSITÉ DE PARIS — FACULTÉ DES LETTRES

Le “Court Theatre”

(1904-1914)

et

L'Evolution du Théâtre Anglais Contemporain

THÈSE POUR LE DOCTORAT D'UNIVERSITÉ

Présentée à la Faculté des Lettres de Paris

PAR

IRVING ZUCKER

LES PRESSES MODERNES

45, rue de Maubeuge, 45

PARIS

—
1931

LE " COURT THEATRE "

(1904-1914)

et l'Evolution du Théâtre Anglais Contemporain

*La Faculté n'entend donner aucune appro-
bation ni improbation aux opinions émises dans
les thèses; ces opinions doivent être consi-
dérées comme propres à leurs auteurs*

Le “Court Theatre”

(1904-1914)

et

L'Evolution du Théâtre Anglais Contemporain

THÈSE POUR LE DOCTORAT D'UNIVERSITÉ

Présentée à la Faculté des Lettres de Paris

PAR

IRVING ZUCKER

LES PRESSES MODERNES
45, rue de Maubeuge, 45
PARIS

—
1931



Introduction

Pour comprendre l'importance du « Court Theatre » (1904-14) il nous faut d'abord considérer le caractère de cette entreprise et l'empreinte qu'elle a laissée dans l'histoire du théâtre en général.

Depuis près de cent cinquante ans, le théâtre anglais était plongé dans la torpeur. Il avait connu quelques brusques réveils, bien entendu, comme nous le montre l'œuvre de Sheridan et de Goldsmith ; mais dans l'ensemble, l'art dramatique n'était pas, comme le roman, un moyen d'expression intime pour la nation. Il lui manquait la vie ; privé de modèles artistiques et d'inspiration sincère, le théâtre prospérait dans la mesure où il subvenait aux besoins d'amusement. Il se plaisait à traiter d'aventures romanesques et sentimentales. De plus, l'esprit du peuple anglais combattait d'instinct, contre lui. Le pouvoir de la censure et l'importance du culte shakespearien, à cette époque comme à la nôtre, illustrent l'attitude du pays envers le théâtre. Le règne incontesté de la censure pendant cent cinquante ans indique une tendance d'esprit puritaine, qui, peut-être plus qu'aucune autre cause, arrêta le développement du théâtre en Angleterre. La vogue incessante de Shakespeare témoigne de cet amour du passé et de la tradition, qui avait été un obstacle réel à tout changement et à toute expérience.

C'est en prenant ces faits pour base que nous devons examiner l'entreprise du « Court Theatre » qui marque non seulement une réaction et une renaissance, si on l'oppose au théâtre commercial de l'époque victorienne, mais encore un épanouissement des plus significatifs dans l'art dramatique anglais depuis la Restauration. Un jugement sur cette période relativement stérile nous aidera à diriger notre attention vers ces traits inhérents au peuple anglais, qui tendent à entraver le développement libre du théâtre sérieux. Il servira à mettre en relief l'influence et pour ainsi dire la pénétration du « Court Theatre ».

Partant de ce point de vue, le principal intérêt de notre étude

réside dans les expériences et les changements correspondants effectués par le « Court Theatre ». Nous verrons que ces essais et ces adaptations répondaient étroitement dans la vie intime du peuple anglais, à une évolution qui se manifesta avec force dans la dernière décade du xix^e siècle. C'est dans les aspects multiples de cette réaction violente contre une conception étroite et tyrannique de la vie, dans la libération d'énergies débordantes qui s'en suivit, dans l'affirmation d'une nouvelle conscience sociale, plus tard, dans la perception de certaines forces directrices, que nous devons chercher l'origine des problèmes à résoudre. Du sein de ce bouillonnement intellectuel, nous aurons à dégager les conditions et les tendances qui forment le corps de notre étude.

De cette somme d'efforts, dans le domaine de l'intelligence et du sentiment, sortirent trois tendances, trois attitudes prédominantes, qui se traduisirent en idées ou en actions dans le théâtre anglais naissant. Le résultat le plus évident de cette répercussion fut un esprit de révolte contre un ordre intellectuel et moral irritant. Dans les dix dernières années du xix^e siècle, cette protestation prit la forme d'une attaque hardie contre des pièces vides d'intérêt, et un théâtre qui n'abordait nullement les problèmes urgents de l'époque. Cet esprit de rébellion s'exprima également dans un désir d'expérience, comme le montrent les efforts des théâtres « libres » pour s'adapter aux exigences des pièces « nouvelles ». Au spectacle comme dans la vie, le peuple protestait clairement contre un système odieux.

Les premières tentatives d'adaptation à une conception nouvelle ne tardèrent pas à suivre. De plus en plus se manifesta le désir d'aborder les problèmes de la vie d'une manière intellectuelle. Ce fait marquait un tournant brusque dans l'attitude traditionnelle de l'Anglais ; il abandonnait en partie sa confiance dans les modes d'action ordinaires, pour satisfaire au besoin d'un examen conscient des choses telles qu'elles sont. Il se servait de la méthode scientifique pour réviser les relations des hommes entre eux, de l'homme avec la société et de l'homme avec la nature. Il visait à soumettre les faits actuels de la vie humaine à l'inspection subtile de l'intelligence, pensant ainsi parvenir à la vérité. Il fuyait l'imagination pour la réalité. Cette attitude s'imposa au théâtre. On la découvre pour la première fois dans l'œuvre de T. W. Robertson, aux environs de 1865, mais, pendant

les dix dernières années du siècle, elle se précise dans les pièces de Jones, de Pinero et de Shaw. Les nouveaux auteurs, qui blesaient et irritaient une société d'esprit nettement conservateur, s'avouaient préoccupés par les problèmes contemporains. Cette veine réaliste est dominante dans la renaissance du théâtre anglais; nous la suivrons jusqu'au moment de la guerre mondiale.

La troisième de ces attitudes consiste en un intérêt approfondi porté à l'individu lui-même, et en la reconnaissance de ce fait, que la société devait fournir à son esprit tous les moyens de se développer. Une conception plus nette des responsabilités d'un gouvernement démocratique envers ses citoyens, poussa les penseurs et les écrivains de cet âge à s'occuper des besoins de l'homme du peuple. De plus, la classe moyenne était parvenue au pouvoir, et les questions les plus pressantes étaient celles que suscitait la vie de l'homme moyen. Ainsi se trouva libérée une énergie vraiment d'accord avec les besoins secrets de l'individu, cherchant à briser tous les obstacles qui s'opposaient à son plein épanouissement. Les efforts de Ruskin et de Morris pour mêler l'art à la vie de l'ouvrier, la même tentative développée plus tard pour présenter au peuple l'expression artistique la plus sincère, en musique, en littérature, dans les arts plastiques et chorégraphiques, marquent un aspect important de ce mouvement. De même, le dramaturge entreprit de réformer la société et, en maintes circonstances, se préoccupa plus d'éclaircir des idées que de suivre les principes du drame conventionnel. Au théâtre aussi, cette impulsion se traduisit par l'idée de créer un répertoire ; on pensa que le rôle de la scène consistait à donner au public la plus belle expression de l'art dramatique. Avec plus de force encore, elle se manifesta par des tentatives incessantes, mais vaines, pour fournir aux pièces anglaises un asile, en fondant un théâtre national.

Ces impulsions dynamiques, réaction et expérience, attitude consciente envers les problèmes humains, tentative sérieuse pour libérer l'individu des entraves traditionnelles, pénétrèrent de vie les « théâtres à côté » des dernières années du xix^e siècle, et en 1904, mirent les fondateurs du « Court Theatre » en présence des problèmes les plus importants. A cette date, ces mouvements avaient abouti à des questions précises, touchant le théâtre et les

spectacles, et réclamant une solution avec la force de l'inévitable. Comment le nouveau théâtre anglais cesserait-il d'être subordonné aux mobiles intéressés des théâtres existants ? De quelle façon parviendrait-il à ses fins : présenter des œuvres vivantes de la manière la plus artistique ? Quels procédés emploierait-il pour donner à l'auditoire le goût des pièces sérieuses, dans un pays où les gens les plus intelligents ignoraient le théâtre, et où le spectateur ordinaire le regardait comme une source frivole d'amusement ? Comment le théâtre pouvait-il encourager les auteurs à s'exprimer sincèrement dans des œuvres anglaises ? Ici, nous touchons au nœud du problème, compliqué à l'infini par des facteurs sociaux et humains tout puissants, auquel se heurta le Directeur du « Court Theatre », Harley Granville Barker, lors de sa fondation en octobre 1904. Comment suivre, de la manière la plus claire l'effort tenté pour résoudre ces problèmes, à travers leurs formes diverses et les phases de leur développement ? L'initiateur et l'animateur de cette entreprise fut Harley Granville-Barker. Avec une intelligence vive et une probité artistique presque austère, il s'efforça de réaliser les idées, les convictions, les espoirs. Il coula dans le moule d'une entreprise artistique sérieuse les résultats tirés des efforts plus ou moins hasardeux de l'« Independent Theatre » de Grein, du « Century Theatre » et de la « Stage Society ». Grâce à l'activité de ces théâtres d'avant-garde, organisés en sociétés privées pour échapper à la censure, Barker put aborder plus hardiment les problèmes du jour. Toutefois, il n'avait pas l'intention de continuer les représentations privées et sporadiques de ces « théâtres à côté » ; il voulait présenter au public les meilleures pièces en concurrence avec le théâtre commercial. Son intention était de créer un lien entre des œuvres vraies et le public anglais, qui avait perdu le goût du théâtre sérieux. Plus simplement, on peut dire que Granville-Barker désirait redonner la sincérité et la beauté au théâtre anglais en pleine décadence. La révélation de cette force directrice, Granville-Barker, et l'énergie fondamentale de son entreprise, l'œuvre du « Court Theatre », forment le point central d'où nous voyons se développer la solution des problèmes exposés plus haut.

Notre étude ainsi réduite à un plan apparemment simple, il nous faut indiquer certains éléments complexes. Nous aurons à

considérer ces facteurs sociaux, psychologiques et littéraires qui retardent ou accélèrent les progrès d'un nouveau théâtre. L'accueil prudent et inquiet que l'Anglais réserve à des drames qui traitent sérieusement des problèmes sexuels, de la morale ou de la religion, est devenu de plus en plus caractéristique depuis l'époque du théâtre de la Restauration. Il est heureusement possible de noter que depuis quelques années, cette étroitesse d'esprit tend à se modifier. Nous avons déjà fait allusion à la résistance obstinée au changement que nous révèle le culte de Shakespeare, et à cette notion que le théâtre est un délassement après un bon dîner. Il n'est pas nécessaire pour le moment de pousser plus avant l'étude de ces difficultés.

Un aspect important de l'œuvre et de l'influence du « Court Theatre » (1904-1914) mérite de nous retenir. La direction de Granville-Barker se termine en juin 1907, au moment où lui-même et son agent d'affaires John Vedrenne emménagent au « Savoy Theatre » pour y poursuivre en grand leur entreprise. En moins de trois ans, Barker a réalisé un changement profond dans le théâtre et dans l'art dramatique. Il a résolu avec une adresse et un talent remarquable, les problèmes qui se présentaient à lui, créant ainsi, par son exemple, une inspiration qui donna au théâtre anglais son élan le plus vital jusqu'à la guerre. Après 1907, nous pourrons observer dans l'œuvre du « Court Theatre » le développement de cette impulsion jusqu'à sa maturité, et son brusque déclin, quand éclate la guerre mondiale. Dans les années qui suivent la guerre, nous indiquerons le réveil de ces tendances sous une forme modifiée, et leur influence.

Notre étude offrira donc une vue panoramique des changements marqués dans le domaine du théâtre anglais de 1904 à 1914. Elle montrera l'origine des idées et des conceptions artistiques adaptées et réalisées par le théâtre. De plus, elle indiquera comment certains auteurs, unis par une parenté émotionnelle et artistique, les expriment d'une façon convaincante. Ainsi nous aurons donné, espérons-nous, à la renaissance du théâtre son sens profond : le besoin impérieux qu'éprouve le dramaturge anglais de traduire en artiste les expériences les plus pénétrantes de l'âme nationale.

CHAPITRE PREMIER

La révolte dans le théâtre anglais

Les changements accomplis dans les perspectives intellectuelles et sociales de l'Angleterre vers 1890, provoquèrent la révolte de la nouvelle génération contre les doctrines existantes. Elle y fut poussée par des courants d'idées nouvelles qui s'imposèrent à mesure que l'empire s'agrandissait, et que des influences étrangères sur la pensée et la littérature se faisaient sentir. Le développement du commerce et de l'industrie en Angleterre amena une lente réorganisation de la société, qui se traduisit par un déplacement du pouvoir : de l'aristocratie, il passa à la classe moyenne. De nouvelles facilités s'offrirent au peuple. Après 1885, la législation pourvut à l'instruction élémentaire de tous. Dès lors, l'esprit anglais s'élargit, grâce à la quantité d'idées mises en circulation dans les livres, les journaux et dans les périodiques. Un nouveau public naquit, formé de lecteurs nombreux qui cherchaient avidement à s'instruire. Le succès de maints périodiques excellents nous montre l'intérêt que ces lecteurs prenaient aux idées. A cette époque, les journaux qui s'adressaient à la masse du public connurent une vogue sans précédent. Les gens commencèrent à examiner la vie autour d'eux ; leur esprit plus fin, les aida à percevoir les maux de la société où ils vivaient. Ils ne regardèrent plus comme infaillible l'ordre existant (1).

En Angleterre la vie était étouffante : les idées courantes sur la morale, anciennes et périmées, les règles de conduite, tirées

(1) « La société anglaise, pendant les dernières années du xix^e siècle, s'insurge contre les conventions, les assurances ou les dogmes qui la satisfaisaient naguère. Le tempérament de rationalité positive qui faisait l'unité de l'âge précédent ne suffit plus à son besoin de vérité ou diffusion et d'expérience psychologique. » L. Cazamian. *L'Evolution psychologique et la littérature en Angleterre*, p. 244.

de motifs étrangers aux besoins immédiats de l'homme. Ces principes avaient été établis par le dogme religieux et les traditions étroites de l'âge victorien, qui avaient coulé la vie dans le moule d'une respectabilité inflexible. L'effondrement de ces doctrines eut pour résultat les investigations sociales qui révélèrent les maux existants. On s'aperçut qu'une organisation politique et sociale égoïste imposait toutes sortes d'incapacités aux basses classes. Si les conventions sociales et morales étaient si rigides, par contre, on laissait la plus entière liberté d'action aux capitaines de l'industrie. Ce système du laisser faire causait de graves préjudices aux travailleurs. Les classes ouvrières comprenaient que leurs intérêts étaient opposés à ceux des capitalistes. Les femmes commençaient à se révolter contre leur infériorité dans la société. D'autre part, on prêtait grande attention à la santé et au bonheur de l'individu. La révélation de l'état des taudis de Londres mit en branle un mouvement pour l'amélioration des conditions sociales et industrielles. Le gouvernement se chargea de la tâche plus proprement humaine et vota des lois pour remédier à la misère des classes populaires. A l'indifférence de la génération précédente succéda un courant d'indignation devant les injustices de la société : on songea désormais à reconstruire celle-ci (2). L'idéal jadis accepté par l'esprit anglais fut soumis à la critique et s'effondra peu à peu. Une révolution dans la pensée sociale avait commencé.

Cette révolte impliquait un changement considérable dans l'attitude du peuple, qui renonçait à adorer des abstractions pour reprendre le contact avec la réalité. Elle libérait un torrent d'énergies qui parvinrent à conquérir certaines libertés nouvelles. Le réveil de l'esprit de plaisir montre l'indépendance que le peuple avait acquise. Ces gens se révoltaient contre la doctrine qui assignait au travail et au devoir une place de première importance. Leurs efforts pour juger à nouveau les valeurs sociales et morales causèrent des discussions enflammées. L'activité mentale et l'imagination du peuple furent stimulées par la ruine de l'idéal et des conventions qu'on avait regardés jadis comme inattaquables. La rapidité des changements intellectuels, sociaux et spirituels créèrent une atmosphère de recher-

(2) L. Cazamian. *L'Angleterre moderne, son évolution*, p. 292.

che inquiète. Il s'ensuivit une transformation des idées, des habitudes en des goûts qui avaient été les signes de l'ancienne répression (3) ; la transformation s'accompagnait d'une sorte de chaos mental et le peuple, dans sa détresse, chercha les idées nouvelles dans la littérature du temps. Il faut se rappeler cependant que, traditionaliste, une grande partie du public anglais résista violemment à ces changements dans les mœurs et à ce torrent d'idées déconcertantes.

La littérature des temps nouveaux, reflétant les changements intellectuels et sociaux qui s'effectuaient, était caractérisée par l'intention de pénétrer dans de nouveaux domaines. Emue par l'esprit de réaction dominant à l'époque, elle montra une tendance à s'écarter de ce que l'on avait fait auparavant. Elle s'inspira d'une énergie émotionnelle et mentale nouvelle qui lui donnait une allure nettement romantique ; elle s'occupa de sujets nouveaux, qu'elle voulut exprimer d'une manière originale et neuve. Ce fut une période d'activité littéraire confuse, visant à libérer les lettres des abstractions qui avaient régi l'esprit humain à l'époque précédente. Elle se libérait peu à peu de l'influence des dogmes chrétiens, de l'ardeur spirituelle d'Arnold et de Clough, des conséquences de la théorie de Darwin, du rationalisme de Spencer, et de la philosophie positiviste. La note intellectuelle persistait pourtant sur un ton nouveau, dans les œuvres du groupe dit réaliste, dont nous étudierons plus tard l'importance dans la fondation du nouveau théâtre.

Réagissant contre la tendance sociale et scientifique dominante du temps, deux groupes d'écrivains se chargèrent de présenter d'autres aspects de la vie : c'étaient les romantiques et les esthètes. Ils répondaient à l'esprit de révolte, non pas en adoptant une attitude intellectuelle devant les problèmes de la vie, mais en se réfugiant dans les régions du beau et de l'étrange. Les romantiques s'intéressaient à l'esprit d'aventure et de hardiesse ainsi qu'au mystérieux. Des écrivains comme Stevenson, Henley et Conrad acquirent une grande réputation. Toutefois, dans leurs écrits, on perçoit les effets des préoccupations essen-

(3) « On disait que c'était une « période de transition » et l'on était convaincu de passer, non point d'un système social à un autre, mais d'une morale à une autre, d'une culture à une autre, et d'une religion à une douzaine d'autres. » H. Jackson. *The Eighteen Nineties*, p. 31.

tielles du temps : l'enrichissement des sujets, l'attitude objective et la foi en l'expérience. D'autre part, les esthètes adoptèrent pour principe directeur l'idéal de « l'art pour l'art ». Cette école proclamait l'importance essentielle de la forme artistique et de la liberté d'expression. Elle donnait à l'art une place plus grande qu'à la vie ; elle insistait sur la séparation de l'art et de la morale. Prolongeant l'effort de Pater et de Ruskin, elle apportait la beauté dans la vie grise de l'Angleterre industrielle. Dans les dix dernières années du siècle, les décadents, sous la direction de Wilde et de Beardsley éveillèrent la curiosité du public au sujet de l'art pur. Leurs croyances intellectuelles trouvèrent une expression paradoxale dans l'œuvre critique d'Oscar Wilde. Ce groupe représente l'activité littéraire et artistique la plus brillante du temps. La théorie esthétique eut aussi son heure d'application pratique avec le mouvement pour les « Arts et métiers » (Arts and crafts) qui voulait introduire dans la vie quotidienne le culte de la beauté. L'activité des esthètes finit assez brusquement avec l'arrestation d'Oscar Wilde en 1895. Leurs extravagances s'étaient heurtées à l'opposition farouche des éléments conservateurs de la société, qui soutenaient que l'esthétique était subordonnée à la morale. Toutefois, le mouvement n'est pas sans avoir exercé une influence durable sur l'art dramatique. Wilde donna de l'éclat à la comédie anglaise en écrivant dans un style d'une belle tenue littéraire. L'idéal des esthètes fut l'un des motifs les plus puissants qui poussèrent William Butler Yeats à fonder le théâtre irlandais.

Contemporain de celui des esthètes, le groupe des écrivains qui examinaient les problèmes sociaux d'une manière intellectuelle et réaliste devint de plus en plus important. Leur activité prépara les voies pour la réception d'Ibsen en Angleterre, pour les théâtres d'avant-garde et le drame du siècle suivant. Cette tendance réaliste s'était déjà manifestée vers le milieu du siècle, dans les romans d'Eliot, de Dickens et de Thackeray. L'influence croissante de la littérature étrangère qui accompagna le développement de l'internationalisme, renforça l'attitude réaliste de la littérature anglaise. De 1880 à 1890 les écrivains s'intéressèrent au naturalisme de Flaubert, de Zola et de Maupassant, aux études essentiellement morales et psychologiques de Tolstoï et de Tourguenief. L'esprit anglais adapta le naturalisme des auteurs

français à des buts proprement nationaux. Il ne se contenta pas de l'orientation scientifique du monde tel qu'il est; il en chercha la portée plus profonde. Il voulut découvrir la nature des choses pour servir de base à l'amélioration de la condition humaine. Portés à étudier les problèmes sociaux, ces écrivains furent encore stimulés par les idées des philosophes étrangers. L'analyse sévère de la société par des hommes comme Schopenhauer et Nietzsche, trouva un écho dans les écrits du temps. Les écrivains anglais étaient prêts à répondre aux exigences de la philosophie contemporaine, réclamant le développement complet, physique et spirituel, de l'individu. Un aspect important de la révolte contre les conventions tyranniques de l'époque victorienne était la croyance, exprimée par Walt Whitman et d'autres philosophes, en la bonté essentielle de la nature humaine, en la beauté d'une humanité libre de toute entrave. L'un des premiers écrivains qui montrèrent une tendance de plus en plus intellectualiste dans la discussion des problèmes sociaux fut Samuel Butler. Son œuvre exerça une influence importante sur les pièces satiriques et sociales qu'écrivit plus tard George B. Shaw.

Le goût du réalisme se répandit encore davantage parmi les écrivains, dans les premières années qui suivirent 1890. A cette période appartiennent les romans de George Moore et de George Gissing. Des auteurs plus âgés, comme Thomas Hardy, s'en inspirèrent directement dans leurs derniers ouvrages. Dans « Tess of the d'Urbervilles » et « Jude the Obscure », le réalisme était si sincère qu'il souleva l'opposition des conservateurs. Ceux-ci protestèrent contre un exposé sans réserves de l'expérience humaine, qui leur paraissait grossier et offensait leur sensiblerie victorienne. Aussi combattaient-ils la nouvelle génération d'écrivains qui se consacrait à une analyse libre et pénétrante de la vie anglaise sous tous ses aspects, qui réclamait le droit de traiter toutes les questions sociales, morales ou religieuses concernant l'individu ou la société, sous prétexte que l'art a pour but d'arriver à un examen plus serré de la vérité. Le critérium esthétique de ces réalistes était donc la peinture vraie de la nature, leur méthode, l'observation minutieuse de la réalité et une présentation détaillée des faits. En considérant les problèmes humains, ils insistaient sur l'étude du milieu par rapport à

l'homme, croyant que c'était là le premier facteur déterminant un caractère.

Cette tendance réaliste ne s'exprime pas seulement dans les romans du temps mais encore dans le théâtre d'avant-garde. Celui-ci pourtant l'assimila plus lentement. Les dramaturges les plus hardis de l'époque, tels Jones et Pinero, témoignent de la première influence du réalisme dans leurs œuvres. « *Saints and Sinners* » (1884) et « *The Profligate* » (1889). Le goût et l'intelligence de la partie la plus éclairée du public répondaient au réalisme de nouveaux romanciers et auteurs dramatiques anglais comme aux œuvres et à la pensée des étrangers (4). Il se créait une atmosphère psychologique, prête pour Ibsen et le théâtre d'avant-garde. Après 1885, certains esprits avancés commencèrent à comprendre que, plus sincèrement qu'aucun autre dramaturge vivant, Ibsen exprimait les idées nouvelles sur les questions sociales. Il discutait les problèmes en présence desquels ils se trouvaient eux-mêmes avec un esprit de réforme et une ferveur morale qui répondaient à la gravité de la conscience anglaise. A travers les profondeurs de son intelligence et l'originalité de sa méthode artistique, ils virent qu'un génie leur indiquait la marche à suivre. La présence d'un auditoire sensible, lors des premières représentations d'Ibsen en 1889, prouve qu'il existait un groupe assez avancé pour accueillir le nouvel art dramatique. Des critiques commencèrent à plaider pour la fondation d'un théâtre sur le modèle du Théâtre libre de Paris, qui donnait les pièces d'Ibsen et celles d'autres dramaturges d'avant-garde.

Les changements qui s'opéraient dans le domaine de la pensée et du sentiment correspondent à l'esprit de révolte et d'expérience qui animait le théâtre et le drame, tout de suite après 1890. Le besoin de liberté dans l'expression qui avait gagné du terrain pendant les années 1880-1890 réussit alors à briser les entraves routinières de l'époque victorienne. La période de sentimentalité qui s'ensuivit se signale par deux tendances dominantes : la volonté d'échapper au code désuet qui supprimait l'individu, et le désir de déterminer par l'expérience l'impor-

(4) H. A. Jones. *The Future of the English Drama* dans *The Renaissance of the English Drama*, p. 126. (Cet article est une réimpression d'un article publié en août 1893 dans *The New Review*.)

tance des valeurs humaines les plus délicates. Les changements sérieux qui en résultèrent dans l'attitude mentale de l'homme, aboutirent à une rénovation du drame. Les libres recherches philosophiques et scientifiques de la fin du XIX^e siècle démontrèrent que le facteur personnel dans l'activité humaine est réduit, puisque l'individu est en grande partie le produit de son milieu et des influences héréditaires. Elles tendirent aussi à ruiner la conception d'une loi morale immuable. Les dramaturges d'une époque où l'on acceptait ces idées, regardaient comme désuètes les règles d'Aristote; ils pensaient que l'élément dramatique réel ne vient pas de la transgression d'un code moral, mais des rapports de l'homme avec son milieu. Cette conception nouvelle exigeait l'expérimentation, pour la création d'une technique appropriée. Les auteurs dramatiques s'appliquèrent à examiner ce rapport. Ils acceptèrent l'idée directrice de la révolte contre l'âge victorien; le malheur de l'humanité provient d'une organisation sociale périmée, dont les valeurs morales n'ont pas changé suivant les progrès de son évolution. Les dramaturges entreprirent d'exposer les maux provenant des coutumes vieilles, des lois injustes et des circonstances malencontreuses. D'accord avec l'esprit de réforme, conséquence de la révolte contre les maux de la société, le théâtre montra aussi ces maux eux-mêmes dans le dessein d'indiquer les réformes nécessaires. Peu à peu il se mit à plaider en faveur du bien public. Les adaptations et les imitations faciles de Scribe et de Sardou, qui formaient alors la ressource principale du théâtre anglais, ne pouvaient en aucune façon servir de base à des pièces qui voulaient traiter sincèrement les questions les plus importantes de l'heure (5). On ne pouvait attendre grand'chose d'un art dramatique uniquement habitué à présenter le genre d'amusement que réclamait la foule. Ce changement de point de vue détermina des modifications dans la structure du drame et dans l'objet du théâtre.

Les premiers qui tentèrent l'expérience d'un nouveau théâtre, pendant les années 1890-1900 eurent à lutter contre des difficultés qui ne gênaient pas les progrès des autres arts. Les dix dernières années du siècle furent des années d'expérimentation

(5) M. Arnold. *The French Play in London*, dans *The Nineteenth Century*, t. 6, p. 228.

passionnée en littérature comme dans les arts plastiques. Par contre, l'art dramatique resta relativement stationnaire. Littérateurs et artistes avaient une tradition riche et ininterrompue qui pouvait servir de base aux œuvres nouvelles. Ils étaient également soutenus par un public intelligent, capable d'adapter ses goûts à des idées neuves. Point d'esprit mercantile pour entraver la liberté de leurs tentatives. Un autre facteur, plus important encore pour leur libre développement, était leur indépendance à l'égard d'une censure sévère et irraisonnée. Malheureusement l'art dramatique naissant était dans une situation plus critique car il connut bientôt le frein de la censure.

Pour la première fois à peu près depuis cent cinquante ans la censure exerça son pouvoir. Elle indiquait, par là, l'attitude d'une grande partie du peuple anglais contre la façon de traiter des sujets qu'il n'avait pas coutume de voir à la scène. Les auteurs étrangers d'opinions avancées et G. B. Shaw, se heurtèrent à des difficultés lors de la représentation de leurs pièces. Ce fut l'une des causes importantes qui poussèrent les fondateurs de nouveaux théâtres à les organiser en sociétés privées; alors seulement on pouvait triompher de l'obstacle. Nombre d'hommes de théâtre, par crainte de la censure, se gardaient de toute expérience et, pour la même raison, les littérateurs refusaient d'écrire pour le théâtre.

Ce qui empêchait encore les écrivains de consacrer leur activité à l'art dramatique, c'était cette idée, traditionnelle en Angleterre, que l'on ne devait pas représenter des idées sérieuses sur la scène. L'un des plus grands obstacles au développement du théâtre pendant les années 1890-1900 fut la répugnance des hommes de talent à s'y consacrer. La condition déplorable du théâtre victorien témoigne d'une rupture complète avec la meilleure tradition dramatique. En vérité, cette période stérile n'avait pas rien laissé qui pût servir de base aux essais des nouveaux dramaturges (6). De plus, il leur était difficile de rivaliser avec les œuvres importantes venues de l'étranger, écrites dans un esprit nouveau, d'autant plus qu'en Angleterre les auditeurs de pièces intellectuelles étaient fort peu nombreux. Les gens intelligents avaient déserté le spectacle; la foule n'y

(6) G. Moore. *Our Dramatists and Their Literature*, *Fortnightly Review*, t. 52, p. 620.

cherchait que son plaisir; les puritains le fuyaient. Le nouveau théâtre devait attendre des circonstances propices pour les représentations; il dépendait à ce moment là d'un auditoire recruté parmi les intellectuels de la société fabienne et d'autres organisations favorables aux réformes radicales. Avant que les spectateurs fussent assez nombreux pour assurer le succès financier de la nouvelle entreprise, les jeunes auteurs dramatiques redoutaient d'écrire des pièces qu'il serait impossible de monter. La difficulté de convertir un peuple qui avait perdu le sens de l'importance du théâtre, fut accrue par l'insistance des écrivains d'avant-garde à traiter sérieusement des problèmes humains. Ils étaient résolus à créer une littérature dramatique purement intellectuelle. Aussi, les progrès du nouveau théâtre furent-ils retardés jusqu'à la formation d'un auditoire assez nombreux et assez connaisseur.

L'existence du « star manager » (*) et le « long run system » (**) générèrent aussi l'entreprise. C'était là des manifestations d'un esprit purement commercial, qui eurent de graves conséquences sur le théâtre et sur le jeu de l'acteur. On ne pouvait faire aucun progrès vers un art réaliste tant qu'on n'aurait pas fondé un théâtre nouveau pour surmonter ces obstacles. Le premier acteur était le personnage principal dans le théâtre du temps. Directeur et propriétaire de la salle de spectacle, il occupait un poste qui lui permettait d'imposer ses vues à l'auteur comme à la troupe. Il en résulta que seules réussissaient les œuvres taillées à sa mesure. La pièce était en général construite autour d'un héros central, de telle sorte que les personnages secondaires gênassent le moins possible les exploits du premier acteur. On arrivait ainsi à des pièces essentiellement artificielles et mélodramatiques, dans le vieux style, farcies de tous les artifices scéniques, dans le dessein de soulever l'enthousiasme de l'auditoire.

En plus de ces obstacles, le nouveau théâtre rencontrait d'autres difficultés dans le « long run system ». Le directeur principal donnait la même œuvre tant qu'elle attirait des spectateurs. Ce système de représentation privait le théâtre de maintes

(*) Le « star manager » était à la fois le directeur du théâtre et l'acteur principal.

(**) Le « long run system » consistait à représenter une pièce aussi longtemps qu'elle attirait un auditoire suffisant.

œuvres de qualité supérieure, empêchait la présentation d'un grand nombre de pièces de divers auteurs, favorisait les intérêts d'un seul acteur plutôt que l'art de jouer et entravait la création d'un auditoire intellectuel. Ces conditions, aggravées par le loyer exorbitant des salles de spectacle et les traitements extravagants des principaux acteurs, déjouèrent toutes les tentatives pendant les années 1890-1900. Enfin on sentit la nécessité de fonder un théâtre au-dessus de tout mercantilisme.



Quoique les progrès du théâtre, pendant ces années 1890-1900, aient été fort intermittents, l'on devinait déjà les indices précis d'un changement prochain. Plusieurs dramaturges de marque travaillaient d'une façon nouvelle. Bien qu'elles fussent encore marquées du sceau de l'ancienne technique, leurs œuvres montraient clairement qu'ils avaient une claire conscience des problèmes contemporains. On peut regarder leurs œuvres comme la transition entre les pièces bien faites de l'époque victorienne et le nouveau théâtre réaliste du ^{xx}^e siècle. Parmi les dramaturges de cette époque, nous étudierons Wilde, Jones, Pinero et Shaw. Mais auparavant il faut citer l'œuvre d'un écrivain plus ancien, dont les pièces introduisirent pour la première fois le point de vue moderne (7). T. W. Robertson, dans sa pièce « Society », représentée en 1865, témoigne d'un notable effort vers le réalisme. Cette tendance se développe dans « Caste » (1867) et « School » (1869). Robertson tenta réellement d'amener le théâtre en contact plus intime avec la vie. Le caractère et l'esprit de ses pièces sont bien anglais. Ses efforts, dans « Caste », pour camper ses personnages et écrire un dialogue naturel font que cette œuvre marque une étape du développement de l'art dramatique anglais. Il essaya de peindre la vie et des situations naturelles en se servant de la technique imparfaite alors en usage. C'était pourtant essentiellement un homme de théâtre, qui travaillait suivant les principes de la pièce bien construite, de la répartition pour elle-même et d'une sentimentalité insipide.

Après Robertson, si l'on excepte l'œuvre de W. S. Gilbert, on

(7) Cf. W. Archer. *The Old drama and the New*, pp. 266-385, pour une discussion sur les dramaturges de la période de transition.

fit peu de progrès vers la constitution d'une école anglaise d'art dramatique. Pourtant dans les années 1880-1890, le stock des pièces françaises « bien faites » était épuisé et le théâtre anglais dut, pour vivre, reprendre son activité. C'est alors que parurent Wilde, Jones et Pinero, avec qui le théâtre, de stérile qu'il était, progressa jusqu'à une période de vraie renaissance. Oscar Wilde fut le premier grand littérateur des temps modernes qui écrivit des pièces pour la scène anglaise. La première, représentée en 1892, annonce un théâtre innovateur. En vérité, la verve, la pénétration et les nombreux paradoxes de son œuvre annoncent quelques-uns des caractères de Shaw. Wilde lui suggéra l'idée de se servir des indications scéniques. Plus significatif encore, le fait qu'il écrivit pour le théâtre avec une grande finesse littéraire, fit de lui le premier homme qui éleva l'art dramatique anglais à une place de choix sur la scène du monde. Il redonna au théâtre anglais le sens de la haute comédie, sens qui, à diverses époques, l'a poussé jusqu'à la puissance et jusqu'à la beauté (8). Il devint, pour ainsi dire, la source de la comédie, genre littéraire par lequel l'Anglais s'est toujours exprimé avec le plus de bonheur.

Plus qu'Oscar Wilde, H. A. Jones et A. W. Pinero mirent le théâtre sur la voie que devait suivre le drame réaliste du ^{xx}^e siècle. Jones fut l'un des premiers dramaturges anglais qui se montra influencé par Ibsen. Son but avoué était de porter sur la scène les grands faits actuels de notre vie moderne, de mettre le théâtre en rapport avec la littérature, la religion, l'art et la science, pour qu'il reflétât les mouvements de la pensée et du caractère nationaux. Il remit en vigueur la coutume de publier des pièces en présentant ses « *Saints and Sinners* » sous forme de livre (1891). L'impression des pièces, rendue possible par le vote de la loi américaine sur les droits d'auteurs (1891), contribua puissamment à ramener au théâtre des écrivains aux vues artistiques élevées. Jones fut l'un des premiers, parmi les dramaturges, à provoquer les discussions sur le théâtre, en écrivant des préfaces pour ses pièces. Dans celles-ci et dans ses conférences sur l'art dramatique, il donna le signal de la lutte pour la liberté artistique, si nécessaire au progrès du nouveau théâ-

(8) T. H. Dickinson. *Contemporary Drama of England*, pp. 142-150.

tre (9). Malgré les idées neuves, c'était encore un esprit partisan de compromis; les intrigues de ses pièces sont souvent mélodramatiques, les incidents sensationnels et les personnages, de pure convention.

Les pièces de A. W. Pinero furent aussi gâtées parce qu'il se conformait à la tradition dramatique et à l'usage de la pièce « bien construite ». Néanmoins certains critiques considèrent qu'il ne le cède à personne en importance pendant les années si fécondes qui suivirent 1890. Des comédies comme « *The Magistrate* » et « *The School Mistress* » ouvrirent de nouvelles perspectives à la comédie anglaise. Il évite tout incident absurde, ne tire ses effets que du caractère comique d'une atmosphère vraiment anglaise. « *The Profligate* » représenté en 1889 et « *The Second Mrs. Tanqueray* » (1893) marquent le début de l'âge dramatique moderne, trahissent clairement l'influence d'Ibsen en Angleterre (10). Dans la première pièce, il cède aux exigences du théâtre conventionnel par le dénouement heureux, mais dans ses œuvres plus récentes il mène son intrigue jusqu'à la fin logique. Il évite le climax conventionnel de la tragédie, qui réclamait la mort du héros. Dans « *Iris* » et dans « *The Notorious Mrs. Ebbsmith* », il suit la méthode d'Ibsen en laissant ses pièces s'achever dans le vague. Il ne s'efforce pas de contenir son intrigue en un tout complet, ni de déformer les faits pour satisfaire aux exigences du dénouement conventionnel. C'était là un théâtre plus robuste et plus vrai qui prenait son sujet dans la vie et employait, pour le traiter, une technique permettant d'approcher plus près de la vérité.

Dans celles des œuvres de G. B. Shaw écrites au cours des années 1890-1900, apparaissent les traits caractéristiques de la nouvelle école. Il est important de remarquer que Shaw accusa Pinero de n'avoir pas réussi à adopter complètement la technique et le point de vue du dramaturge émancipé. Intéressé par cette recherche ardente de la vérité et de la réalité, poussé par les puissantes passions sociales du temps, Shaw se libéra des entraves du théâtre commercial. Dans « *Widower's Houses* » et, avec plus de force dans « *Mrs. Warren's Profession* », il discuta

(9) H. A. Jones. *Literary Critics and the Drama*, dans *The Nineteenth Century*, t. 53, p. 614.

(10) H. Granville-Barker. *The Coming of Ibsen*, *Theatre Arts Monthly*, oct. 1930, p. 866.

des questions sociales considérées jusqu'alors comme tabouées. Ses idées, sincères et fécondes, son dédain pour les conventions dramatiques défiaient l'opinion publique. Parmi tous les dramaturges anglais des années 1890-1900, c'était Shaw qui avait les opinions les plus avancées. Rejetées par les directeurs des théâtres commerciaux, ses pièces durent être représentées par des sociétés dramatiques privées. Elles soulevèrent une vive opposition les rares fois où elles furent jouées : ni le théâtre, ni le public, n'étaient prêts pour lui.

L'effort continu de ceux qui s'intéressaient à la renaissance du théâtre porta ses plus beaux fruits en 1892 et en 1893. En très peu de temps, on joua les pièces de Jones et de Pinero; les « Revenants » et « Maison de poupée » d'Ibsen trouvèrent une scène qui voulût bien les donner et l'on fonda le premier théâtre « libre » anglais : « The Independent Theatre ». Dans le domaine de la critique, en particulier, ces faits sont le point de départ d'une campagne active qui dut attendre jusqu'aux premières années du ^{xx}e siècle pour donner des résultats.

Pendant le reste du ^{xix}e siècle, un groupe de critiques acerbes accomplit l'œuvre la plus importante dans la fondation du nouveau théâtre. Sérieux et avisés, ces gens témoignent d'une attitude inaccoutumée en Angleterre : ils eurent conscience d'un changement désiré vaguement et le dénoncèrent à l'avance. William Archer était le premier d'un groupe qui comprenait encore George Moore, A. B. Walkley, J. T. Grein, H. A. Jones et G. B. Shaw. Shaw nous apparaît comme l'âme de ce cercle; il relevait les idées fausses avec un piquant inimitable, imposait à tous sa conception personnelle du théâtre. Ces hommes appliquèrent la libre méthode scientifique aux questions dramatiques. Ils apportèrent une vitalité nouvelle à la critique théâtrale et, ce faisant, ils eurent à lutter tout de suite contre la cohorte des journalistes soumis aux idées morales conventionnelles. Ceux-ci avaient perdu toute faculté de juger la scène comme un foyer de pensée sérieuse. Leur point de vue était étroitement moral, romanesque et orthodoxe. Leur théorie de la critique remontait à Aristote et, comme Lamb et Hunt, ils se souciaient plus des triomphes du premier acteur que de la pièce. Au contraire, les nouveaux écrivains abordaient le théâtre avec zèle et enthousiasme. Ils protestaient contre l'ordre ancien et défendaient har-

diment leurs idées contre les terapêtes de l'opposition. C'étaient des hommes érudits, qui avaient lu toutes les contributions scientifiques à propos du théâtre pendant les dernières années du XIX^e siècle; ils s'appuyaient donc sur une base sûre pour faire de la critique plus moderne. Ils se libéraient de la foi en une théorie conventionnelle de l'art dramatique, et penchaient vers l'attitude impressionniste de la nouvelle école française de critique. C'étaient les propagandistes infatigables des pièces modernes, des idées neuves, du culte d'Ibsen, et du réalisme parce qu'ils croyaient que le théâtre devait répondre aux besoins spirituels de la communauté (11).

Archer fut le critique, le traducteur, l'ami et le père du nouveau mouvement. G. B. Shaw lui donna à ce mouvement une base intellectuelle. Il apporta aussi des œuvres qui, tels des éclaireurs, ouvrirent la marche aux auteurs du siècle suivant. A. B. Walkley, critique et homme d'esprit, prit impartialement le parti intermédiaire et analysa brillamment les prétentions de l'ancienne et de la nouvelle école.

Le premier conflit entre vieux et jeunes critiques parvint à la connaissance du public en 1891. Des discussions s'élevèrent au sujet des nouvelles productions de Jones, de Pinero et d'Ibsen (12). Dans les journaux, le débat provoqué par la représentation de « *Saints and Sinners* » (1884) s'était généralisé avec les controverses sur Grundy à la fin des années 1880-1890; mais à ce moment, une sérieuse querelle publique éclata, qui impliquait à la fois les politiciens et le clergé. Le chef de l'ancien groupe de critiques, Clement Scott, défendait le goût des conservateurs (13). Il luttait contre William Archer, représentant de l'élément qui semblait vouloir introduire au théâtre des pièces immorales et indécentes. Une série d'attaques virulentes contre les œuvres rebelles atteignit son apogée après la représentation

(11) W. Archer. *About the Theatre* (1886), p. 19.

(12) R. Buchanan. *Modern Drama and its Minor Critics, The Contemporary Review*, t. 56, p. 908.

(13) « Il y a, et il y eut, en Angleterre, une école spéciale que nous appelons l'école du Puritanisme, qui, avec un entrain remarquable est entré en campagne contre l'art et toutes ses manifestations, et naturellement, contre le théâtre artistique. Tantôt, au nom des motifs les plus sublimes, d'autres fois, dans l'aveuglement complet, par des préjugés. » W. L. Courtney, *Realistic drama* (I), *Fortnightly Review*, t. 99, p. 958.

des « Revenants » d'Ibsen, en 1891 (14). Il en résulta une condamnation générale des pièces de théâtre par tout ce que Londres comptait de gens religieux. Alors, sous la direction de William Archer, la critique entra en guerre avec la censure, gagnant des adhérents à sa cause dans les milieux littéraires et artistiques, jusqu'au jour où elle eut acquis assez de pouvoir pour imposer certaines modifications, dix-huit ans plus tard, en 1909.

George Bernard Shaw donna l'élan à la campagne. Comme critique dramatique, la publication de sa « Quintessence de l'œuvre d'Ibsen » le mit au premier plan. Cette conférence parut sous forme de livre, au moment où la presse, le public et les critiques dénonçaient les premières productions d'Ibsen. Dans ses articles de la *Saturday Review* (1895-98), il reprit avec plus de vigueur les attaques divertissantes contre l'opinion publique, les pièces du répertoire de Londres, leurs intrigues banales et leur sentimentalité à l'eau de rose. Il critique les imitations sans intérêt de Scribe et de Sardou, le culte aveugle de Shakespeare (15). La valeur des services rendus par Shaw réside dans la saveur et dans l'élan intellectuel de ses écrits plutôt que dans la qualité intrinsèque de sa critique (16). Il était foncièrement propagandiste. Il se préoccupait d'instruire et de convertir plutôt que d'évaluer. Ses sympathies pour le théâtre étaient un peu étroites : il ne pouvait concevoir qu'un genre de pièce. Il imposait arbitrairement ses propres conceptions aux œuvres possibles et aux genres d'interprétation qu'on devait leur donner. Il essayait de ruiner tout ce qui différait de son point de vue en donnant aux opinions divergentes un air ridicule et démodé. Pour lui, le théâtre était la critique de la vie ; il mettait en lumière les motifs humains, leurs rapports avec le milieu social et spirituel. Les qualités esthétiques étaient subordonnées à l'intention morale (17) : Shaw croyait qu'il fallait surtout aider les hommes à acquérir plus de santé intellectuelle. On distingue cette attitude dans le but spirituel qu'il attribue à l'art ; il croyait que « l'art devait affiner notre jugement sur le caractère,

(14) Clement Scott. Article de fond sur « Ghosts », dans le *Daily Telegraph*, du 14 mars 1891.

(15) B. H. Clark. *European Theories of the Drama*, p. 454.

(16) St. J. Hankin. G. B. Shaw as a Critic, *Fortnightly Review*, t. 87, p. 1057.

(17) H. Jackson. *The Eighteen Nineties*, pp. 196-7.

sur la conduite, sur la justice et sur la sympathie, augmenter notre connaissance de nous-mêmes et par suite l'empire que nous avons sur nous, la précision de nos actes, notre circonspection, rendre intolérables la bassesse, la cruauté, l'injustice, l'intelligence superficielle et la vulgarité (18) ». Il croyait que le théâtre avait une importance sociale incontestable. L'élan communiqué par cette croyance poussa Shaw et les autres penseurs d'avant-garde à discuter sans cesse avec courage les besoins du théâtre anglais (19). Shaw pensait que le théâtre avait autant d'influence que l'église du moyen âge, plus que l'église des années 1890-1900. Ses critiques étaient des sermons, animées par le feu de la croyance en la nécessité de supprimer les tendances indésirables du théâtre. Shaw était aussi un réaliste convaincu. Il aida à débayer le terrain pour préparer la renaissance du théâtre au *xx*^e siècle en inculquant le sens de la réalité à l'auteur dramatique et au public anglais. Il lutta contre les traditions désuètes : le héros chimérique, la frêle héroïne, le dialogue théâtral, les effets de rideau et la pièce bien construite. Il employa son intelligence pénétrante à chasser le théâtral du théâtre et toute interprétation qui ne traduisait pas la vie réelle telle qu'il la concevait. Il insistait sur le renouvellement de l'art de l'acteur, l'adoption d'une technique qui servirait les desseins du réalisme, enfin l'union du théâtre et de la culture contemporaine.

En tant que critique, Shaw se présenta toujours comme le champion d'Ibsen. En lui, Shaw voyait le dramaturge vraiment grand : un penseur d'une clairvoyance extraordinaire, un moraliste soucieux du rachat de l'individu, un philosophe qui se consacrait à l'étude des questions sociales. Nous trouvons dans cette prédilection les sources de la tendance intellectuelle de Shaw qui jugeait l'art par rapport à certains principes moraux ou mentaux. En Ibsen il trouvait un écho qui répondait à ses protestations contre l'idéal moral d'un âge défunt, et à son plaidoyer pour l'émancipation intellectuelle et morale.

Shaw accomplit un immense travail de clarification en devenant le champion d'Ibsen. Partant du point de vue de ses propres préoccupations, il expliqua la portée essentielle des pièces :

(18) G. B. Shaw. *The Sanity of Art*, p. 69.

(19) G. B. Shaw. *The Problem Play : a Symposium (V)* dans *The Humanitarian*, de mai 1895, p. 206.

d'Ibsen et le progrès qu'elles marquent dans la technique dramatique. Ses avis s'adressaient aussi bien aux critiques confondus qu'au public inquiet. Il insista sur ce fait que l'œuvre du dramaturge norvégien est animée d'un sentiment de pitié profonde, qu'elle aspire à soulager une humanité souffrante. Il montra qu'Ibsen était un esprit vigoureux, qu'il osait exposer cette idée que les règles de conduite doivent se justifier par l'aide qu'elles apportent au développement de la vie, et non par la contrainte qu'impose un code moral artificiel. Shaw ne manquait pas une occasion d'exprimer ses propres intentions. Il blâmait l'amour du public anglais pour la tradition, son désir à accepter la vie telle qu'elle s'offre et de parer le monde de jolies couleurs. Il lui conseillait d'abandonner cette légèreté et cette idolâtrie. Pour le bien des retardataires, il entreprit d'expliquer les changements effectués par Ibsen dans la critique dramatique. Les critiques acceptaient les notions classiques sur la structure des pièces, persuadés que des lois définies en régissaient la composition. Une œuvre était reconnue bonne si elle se conformait au principe de la pièce bien construite, c'est-à-dire : exposition au premier acte, nœud de l'action au second et dénouement au troisième. Shaw montra que le nouvel élément dramatique était la discussion, qu'une œuvre dramatique n'existait que pour débattre, d'une manière provocante, des problèmes importants pour l'auditoire. Ce changement de technique n'était pas, bien entendu, un incident arbitraire. Il exprimait le désir d'adopter la formule des œuvres dramatiques aux besoins d'une conception nouvelle, sociale et réaliste. Shaw dut orienter l'esprit du peuple et des critiques vers une compréhension de la vie qui exigeait un changement dans la forme et dans la substance du drame. Il montre que, dans les œuvres d'Ibsen, le conflit vient de l'action réciproque d'idéals opposés. Tous les éléments de la pièce étaient réorganisés pour satisfaire aux exigences de la nouvelle conception. Le drame d'Ibsen était tranquille et contemplatif, simple et naturel, parce qu'il exprimait la pensée de l'écrivain sur les rapports de l'homme avec les puissances qui règlent sa vie. C'était un théâtre sérieux et moral, qui évitait toutes les situations conventionnelles parce qu'elles n'avaient aucun rapport avec les problèmes de l'existence. Shaw expliquait que l'art dégénéré du dramaturge victorien ne

consistait qu'à créer un conflit savamment combiné pour produire de l'effet au théâtre. Au contraire, Ibsen montrait la voie vers un art plus profond et révélait qu'un élément dramatique émouvant était inhérent à la vie de l'homme moyen dans les conditions ordinaires. Il communiquait la vie au théâtre en y donnant le drame de la réalité. Shaw propagea les idées d'Ibsen parce que lui aussi voulait ramener le théâtre à la réalité. Il disait d'Ibsen : « Ce n'est pas nous seulement qu'il peint, mais nous, dans notre propre élément. En conséquence ses pièces sont beaucoup plus importantes pour nous que celles de Shakespeare; elles peuvent aussi nous frapper plus cruellement et nous remplir de l'ardent espoir d'échapper aux idéals tyranniques aussi bien que de visions d'une vie intense pour l'avenir (20). »

Shaw continua son offensive contre le traditionnalisme dans les colonnes de la *Saturday Review* de 1895 à 1898. Dans sa critique il parlait de la conviction que la société avait besoin d'un théâtre actuel et moralisateur. Il exposait en termes tranchants la nécessité d'un art dramatique réaliste, opposé au romantique; il se montrait infatigable dans ses efforts pour éveiller le peuple anglais à la conscience de la corruption de l'art dramatique. Il mettait en lumière la faiblesse de ce théâtre, soumis au premier acteur qui avait des ambitions sociales et qui jouait pour obtenir les bonnes grâces d'un auditoire aveugle. Il déplorait qu'il se contentât de singer la mode, dans le choix de ses pièces et dans le genre de jeu qu'il encourageait. Il demandait au public de regarder les faits : « Nous n'avons pas de théâtre pour des gens comme William Morris », disait-il; « en réalité nous n'avons pas de théâtre pour des gens de culture tout à fait ordinaire. J'ai des préoccupations à peu près universelles. J'ai le privilège d'être en rapport avec quelques représentants cultivés de divers milieux. Je connais quelques-uns des promoteurs les plus zélés et les plus intelligents de la réforme politique et sociale. Ils lisent des histoires avec une ardeur qui m'étonne mais ils ne vont pas au théâtre. Je connais des gens qui luttent pour la régénération des arts et métiers. Ils ne vont pas au théâtre... (21). » Shaw souhaitait ardemment une renaissance du théâtre; il voulait ramener au spectacle les

(20) G. B. Shaw. *The Quintessence of Ibsenism*, p. 202.

(21) G. B. Shaw. *Dramatic Opinions and Essays*, vol. II, p. 67.

amateurs de musique et d'art, ceux qui s'intéressaient aux questions importantes du temps. Il désirait voir s'intéresser au théâtre des écrivains qui accorderaient leur sympathie aux problèmes dramatiques et les examineraient d'une façon intellectuelle. Il croyait que le théâtre devait participer à la direction de la pensée et à la création de la beauté. Enfin il essayait de le tirer de l'abîme, pour qu'il répondît aux besoins nouveaux.

Shaw voulait également éveiller la conscience du peuple anglais, lui faire sentir son goût pour les affectations sentimentales. Pour cela il pénétra l'art dramatique de l'esprit de la comédie. Le comique éveillait le sens critique par la satire du sentimentalisme. L'attitude romantique telle que Shaw la concevait, résultait de la lassitude et de l'ennui, état caractéristique d'une société aristocratique. C'était « un caprice qui créait un passé, un héroïsme et une poésie imaginaires qui paraissent maintenant, à ceux d'entre nous qui ne peuvent plus l'apprécier, semblables à l'étalage d'un costumier de théâtre. Tout le monde dit qu'un tel l'a mise à la mode et que tel autre y a mis fin; mais tous les débutants ont eu des précurseurs et elle persiste encore (22). » Il soutenait que l'attitude réaliste, au contraire du romantisme, nous invitait à considérer franchement les faits et aboutissait à une connaissance et à un amour plus profonds de la vie. C'était une aide précieuse pour l'humanité, si on la comparait au désir frivole d'élégance, à la douceur des sentiments et au culte de la vertu conventionnelle. Le réalisme élargirait et remplirait la vie; il la communiquerait en même temps à l'art dramatique agonisant. Shaw condamnait le public anglais pour son mépris de la réflexion et pour sa répugnance à réviser son code moral. Il attribuait ce relâchement intellectuel à la volonté bien enracinée de dire et d'entendre des mensonges sur les faits moraux les plus essentiels. Il expliquait cette tendance par l'amour du pouvoir, de l'argent, des préséances sociales et par le désir d'écarter des éléments aussi inquiétants que l'art, la culture, l'intuition spirituelle, la vérité et la justice. Shaw plaidait la renaissance du théâtre vraiment comique, pour corriger le public anglais de ce travers : le contentement de soi. Le rôle de la comédie, telle que Shaw la concevait, consistait à dis-

(22) G. B. Shaw. *Dramatic Opinions and Essays*, vol. II, p. 290.

siper cette inconscience morale et intellectuelle. Le but immédiat de cette analyse était de ruiner les lois morales depuis longtemps établies et des institutions idéalistes.

En préparant ainsi les voies à un théâtre comique hardi, Shaw suscita contre le nouveau mouvement une levée de boucliers; les résistances sociales entravèrent son œuvre. Le public anglais sérieux, qui défendait dans le prestige moral du pays le nœud vital de l'équilibre social, souffrit comme d'une insulte ridicule jetée sur ses préjugés. Il méprisa le nouveau théâtre, évangile de désespoir et de pessimisme. Le ton railleur des comédies de Shaw l'exaspérait particulièrement.

Les efforts unis des nouveaux critiques amenèrent d'importants changements dans la condition du théâtre anglais. En moins de 15 ans, entre 1885 et 1900, ils modifièrent les opinions d'un groupe important de spectateurs touchant le rôle des pièces et le théâtre (23). Ils permirent les représentations d'Ibsen et aidèrent à mettre au point les premiers essais de « théâtre libre ». De cette façon, ils constituèrent un lien entre les propagandistes des années 1890-1900 et les premières œuvres importantes des nouveaux auteurs, au « Court Theatre », en 1904. H. A. Jones expose succinctement le but poursuivi par ces critiques : « Amener l'art dramatique moderne en contact avec notre littérature, fixer ses racines dans tous les coins et recoins de notre vie nationale pour qu'il soit représentatif de notre siècle et qu'il mette en lumière les tendances et les courants de pensée du pays : tels semblent être les premiers résultats auxquels nous devons nous appliquer, parce qu'ils sont de la plus grande importance en eux-mêmes et que, sous ce rapport, notre théâtre est déplorablement affaibli et défectueux (24). » Pour pouvoir parvenir à leurs fins, ils indiquèrent les vices du théâtre anglais : le premier acteur et l'esprit mercantile, qui barraient la route à un drame vraiment artistique et indigène. Ils soulignèrent les lacunes des pièces en vogue et entreprirent de développer le goût du public pour des œuvres qui traitaient de toutes les affaires

(23) « On commença soudain à ne plus considérer le théâtre comme un simple lieu de plaisir, mais comme une sorte de laboratoire où l'on analysait la vie avec sérieux et réflexion. » R. P. Boas, *Social Backgrounds of English Literature*, p. 257.

(24) H. A. Jones. *Renascence of the English Drama* (1906), p. 337.

sérieuses de la vie et qui essayaient de peindre fidèlement la personnalité humaine.

Les critiques offraient un ensemble d'idées pour créer des conditions nouvelles qui permettraient un théâtre artistique et plein de vie. Leurs efforts pour imposer cette opinion que le dramaturge a le droit de traiter tous les sujets importants qui lui plaisent, les forcèrent à lutter contre la censure. Ces écrivains comprenaient qu'un théâtre national et sérieux ne pouvait pas se développer si l'on empêchait l'auteur de représenter exactement un caractère dans son milieu. Ils affirmaient que le dramaturge qui est un artiste sincère, doit se libérer de toute contrainte purement commerciale. Il a le droit absolu de présenter des situations et des personnages, sans tenir compte des exigences des principaux acteurs ni de celles d'un auditoire réclamant un dénouement heureux. Ce furent avant tout les critiques qui poussèrent le public à accepter une nouvelle conception dramatique, strictement réaliste. A. B. Walkley met en lumière leur point de vue : « La clameur contre le réalisme vient d'ordinaire des sots et des Phillistins, des gens qui tiennent leurs idées de seconde main. Sous l'influence d'un âge touché par l'esprit scientifique, l'art s'efforce de parvenir à un examen plus proche de la vérité. C'est là le résultat du positivisme dans l'art; il s'appuie sur les conquêtes de la science moderne et surtout sur la théorie de l'évolution. Il ne s'inspire ni d'un dogme, ni de notions « a priori », mais de l'étude de la nature, de l'observation et de l'expérience : il n'admet que les faits contrôlés et les lois qui expriment les rapports entre les démarches de l'esprit. Il montre que l'organisme est déterminé par le milieu, que le caractère est un produit des circonstances, que l'idée de loi est souveraine dans le monde spirituel comme dans le monde matériel et que la relation de cause à effet ne peut être détruite d'un coup de baguette magique (25). »

Les critiques répandirent aussi les idées qui résultaient des progrès du théâtre sur le continent. Archer traduisit Ibsen pour la scène anglaise; Shaw en expliqua le sens et la portée. En 1884, George Moore ramena en Angleterre la conception du « théâtre libre ». En 1891, il réussit à provoquer, dans les jour-

(25) A. B. Walkley. *Playhouse Impressions* (1891), p. 124.

naux et dans les revues, un débat sur le théâtre libre (26). A partir de ce moment, les critiques dramatiques poursuivirent sans relâche une série de discussions sur la réorganisation du théâtre. La solution proposée d'ordinaire pour améliorer les conditions de l'art dramatique était l'établissement d'un « *repertory theatre* » sur le modèle du Théâtre libre de Paris (27). Cette organisation servirait les intérêts de l'art et donnerait au théâtre sincère l'indispensable indépendance matérielle. Au fond de cette proposition, il y avait une aspiration sociale et artistique qui aboutit à un mouvement plus ample en faveur d'un théâtre national en Angleterre (28). Il faut nous en souvenir pendant que nous étudions l'évolution du « *Court Theatre* » de 1904 à 1907.

*
**

L'influence la plus importante venue du continent pour donner le branle au mouvement du théâtre anglais, fut celle d'Ibsen (29). C'est Gosse qui, le premier, le fit connaître en Angleterre, en 1873 (30). Archer traduisit « *Maison de Poupée* » qui fut montée au début par Charles Charrington et Janet Aldrich, en 1889, le 7 juin, au « *Novelty Theatre* » (31). La pièce eut un succès surprenant. J. T. Grein continua la campagne à Londres, en donnant les « *Revenants* » (1891). En 1893, la censure royale déclara que la réputation d'Ibsen en Angleterre était la conséquence d'un complot tramé par W. Archer, dans le vil dessein de tirer profit de la traduction de ses œuvres. Malgré l'opposition active des conservateurs, l'œuvre d'Ibsen fit écho dans certains

(26) G. Moore. *Impressions and Opinions*, p. 239.

(27) « George Moore et William Archer qui avaient eu l'occasion de voir quelques représentations du Théâtre libre de Paris et qui en avaient parlé dans des journaux anglais, furent les grands responsables du mouvement d'idées qui se prolongea de 1880 à 1890. » S. M. Waxman, *André Antoine et le Théâtre libre*, p. 212.

(28) W. Archer. *The Theatrical World of 1896*, introduction, p. XII.

(29) A. B. Walkley. *Frames of Mind*, p. 40.

(30) F. Gosse. *Henrik Ibsen*, préface, p. VII.

(31) « *A Retrospective Eye on Ibsen* » dans *Theatre Arts Monthly* de mars 1928, pp. 210-211.

milieux et ceux des réformateurs sociaux, qui s'occupaient du féminisme et du problème du mariage, se rallièrent à lui (32).

Néanmoins, il serait difficile de désigner, en particulier, des écrivains qui aient imité directement la manière d'Ibsen. Celui-ci donna plutôt une forte impulsion par la portée morale de son œuvre, et en suggérant une nouvelle technique dramatique (33). Par l'intermédiaire du théâtre de Shaw, il indiqua au mouvement réaliste anglais la marche à suivre. Shaw adapta l'apport artistique d'Ibsen à ses propres vues socialistes et par là même, montra le côté spirituel de son œuvre. Le théâtre d'Ibsen était de la tragi-comédie et s'attachait aux efforts spirituels de l'individu. Il était essentiellement humain, artistique et social. Les pièces de Shaw étaient des comédies qui se proposaient en fin de compte d'améliorer les conditions sociales. Ibsen ne recourt ni à la discussion, ni à la dissertation. L'exposé de l'expérience humaine transmet implicitement la leçon qu'il comporte. Ses personnages agissent conformément aux sentiments les plus profonds de leur nature. Ils ne sont pas arrêtés par des réticences intellectuelles. Au contraire, Shaw n'écrivait pas ses pièces dans la veine tragique ; guidé par le bon sens, il connaissait le plus sûr moyen de toucher le public anglais, c'était sous forme de traits d'esprit et d'épigrammes étincelantes qu'il exprimait ses opinions.

Ibsen fut le premier à aborder les problèmes fondamentaux de l'art dramatique moderne, et le premier à protester d'une façon significative. Il ruina peu à peu la conception de l'homme que défendait le théâtre historique ; il bouleversa les fondements de la conduite en niant l'absolutisme des principes moraux. Il était révolutionnaire parce qu'il croyait que l'individu avait au plus haut point le droit de vouloir selon sa nature.

Il créa de nouveaux principes et de nouvelles formes de style dramatique ; il rejeta l'exposition conventionnelle pour une technique qui lui permettait de suivre les effets de certaines influences dans la vie de ses personnages. D'où la faculté, pour l'auteur moderne, d'obtenir un élément dramatique tiré de la

(32) « Il n'en est pas moins vrai qu'Ibsen fut, comme il le méritait, un des grands faits littéraires des trois dernières années, et c'est la première fois depuis un demi-siècle (pour ne pas exagérer) qu'un intérêt littéraire a été aussi, à l'origine un intérêt dramatique. » W. Archer. *Fortnightly Review*, t. 50, p. 663.

(33) G. B. Shaw, *The Quintessence of Ibsenism*, p. 203.

pensée même des personnages (34). La structure de ses pièces, modelée sur le développement interne des caractères, répondait strictement aux exigences du rythme dramatique. Il les dépouillait de tous les détails extérieurs : apartés, monologues, division en scènes et effets de rideau. De cette façon, il obtenait une intensité accrue et une impression de vérité.

De plus, il accrut encore cet effet en dédaignant les situations dramatiques traditionnelles. Il prit le contre-pied de l'ancien dogme qui limitait les expériences à la vie des grands et des puissants. Les personnages d'Ibsen sont des hommes ordinaires, aux prises avec des problèmes quotidiens, vivant sans héroïsme dans un milieu bourgeois et mesquin (35). Les tragédies de leur existence sont souvent amères et déprimantes. Souvent ils mènent une vie sans charme ni sentiment, mais ils énoncent des opinions que l'on trouve rarement dans les œuvres précédentes. Le nouveau théâtre d'idées, créé par Ibsen, exprimait sa ferveur de moraliste (36). Il fustigeait les défauts de la société. Son théâtre pourtant était plein d'espoir : il ne détruisait que pour purifier. Ibsen était inspiré par un puritanisme élevé. Ainsi, inventeur d'une nouvelle technique, grand dramaturge et guide spirituel, Ibsen concentrait en lui seul toutes les principales tendances de son siècle.

Les théâtres libres qui naquirent en Europe pendant les années 1890-1900, en particulier le « Théâtre libre » et « Die Freie Bühne », durent en grande partie leur existence à l'œuvre d'Ibsen. Ils donnèrent invariablement les « Revenants » pour symboliser le sens du nouveau mouvement. Cette pièce faisait époque dans l'histoire du théâtre, parce qu'elle inaugurait une technique et montrait un changement d'attitude à l'égard de la vie. Dans les « Revenants », la forme classique de l'ancienne tragédie grecque était adaptée aux besoins modernes. Ibsen

(34) W. L. Courtney. *The Realistic Drama* (II). *Fortnightly Review*, t. 99, p. 1136.

(35) « Ibsen, le plus grand auteur dramatique qui ait peint la vie moderne, rétrécit la scène jusqu'à la faire coïncider avec les quatre murs d'une maison, cela pour des raisons qui pour lui être strictement personnelles, n'en étaient pas moins ingénieuses et plausibles, et en outre, autant qu'il le put, il contraignit ses personnages à ne parler de rien qui fût au-dessus de leurs occupations journalières. » A. Symons. *Plays, Acting and Music*, p. 210.

(36) F. W. Chandler. *Aspects of Modern Drama*, p. 1.

introduisait dans la vie de ses personnages la tragédie du péché social, jouant le rôle du Destin tout puissant. En pratique, sa technique évitait l'action et ne s'appuyait que sur des faits révolus. Son art consistait à montrer un drame actuel, dont l'origine est une tragédie passée. Dans cette pièce, Ibsen réussit à étendre la portée de son œuvre dans des proportions jusqu'alors inconnues, en donnant au passé le rôle essentiel et déterminant. La tragédie imminente était en réalité connue d'avance. La pièce en dévoilait les effets en une série de développements qui avaient un rapport réel avec les personnages. En révélant le caractère de l'homme dans les limites scientifiques des relations de cause à effet, Ibsen en appelait à l'intelligence. L'élément dramatique naissait d'une lutte dans l'esprit des personnages, plutôt que d'un conflit émotionnel entre une volonté personnelle et la loi morale. Les « Revenants » offrait ainsi une atmosphère de pensive quiétude ; l'œuvre dédaignait le mouvement bruyant et la fanfare de parade. Elle laissait derrière elle les accessoires du théâtre romantique. Le drame se déroulait par le seul fait de la vie des personnages. Ibsen n'intervenait pas dans leurs affaires. Dans les « Revenants », naturellement, le dialogue dominait : c'est cet aspect du style dramatique qui devint le plus important dans le théâtre moderne. Ibsen le premier écrivit le langage de la vie quotidienne. Sa prose était systématiquement dépourvue de qualités poétiques ou littéraires. Elle suivait le rythme brisé du langage courant, s'efforçait de s'harmoniser avec le réalisme dominant de la pièce. Les « Revenants » furent le manifeste de la nouvelle génération de dramaturges : l'œuvre formulait pour eux une croyance artistique avec la méthode pour la mettre en pratique.

Les critiques conservateurs protestèrent violemment contre les représentations de « Maison de Poupée » et des « Revenants » sur le théâtre anglais. Ils accusaient Ibsen de se préoccuper de bassesse et de laideur. Les mœurs des personnages leur déplaisaient particulièrement. Ces gens, accoutumés à l'atmosphère confortable des salons, trouvaient à redire aux manières étrangères et frustes de rustres provinciaux. Ils refusaient de reconnaître le théâtre d'Ibsen parce qu'il heurtait l'idée qu'ils se faisaient de la vie.

La présentation particulière donnée aux œuvres d'Ibsen en

gêna encore le succès. Rares étaient les acteurs anglais qui eussent le talent et le goût de jouer ces pièces étranges. Elles étaient écrites avec une certaine gravité et un exotisme qui attireraient l'attention sur leur portée. Les acteurs comprenaient mal cependant la profondeur qu'exprimait Ibsen. Ils délaissaient les possibilités d'interprétation symbolique de la vie pour se conformer aux idées préconçues des réalistes anglais. De plus, le public n'aimait pas le jeu naturel exigé par de tels spectacles. Elizabeth Robins, parlant de l'actrice Marion Lea, disait : « Son interprétation de Nora était un triomphe de l'art ; mais elle était si naturelle et si vraie que les gens ne voulaient pas croire que l'actrice jouait. Aussi n'eut-elle jamais le dixième des applaudissements qu'elle méritait. Nombre de critiques et la plupart des directeurs prirent cette discipline personnelle pour un talent limité (37). »

Malgré tous ces inconvénients, Ibsen exerça cependant sur le théâtre anglais une grande influence. On peut dire qu'il le poussa sur la voie que T. W. Robertson avait tracée. Il démontra que la nouvelle tendance réaliste pouvait produire des œuvres comparables aux meilleures pièces écrites suivant les anciennes conventions. A propos de l'action qu'il exerça, Archer dit : « Il pénétra toute l'atmosphère du théâtre ; il anima l'art dramatique de toute l'Europe. Les soi-disant théâtres « libres » qui naquirent un peu partout vers 1890 et dans les années suivantes, s'inspirèrent de Zola et d'Ibsen. En réalité, il ne confina pas son génie dans les bornes du réalisme ; au contraire, il montra que la fidélité aux apparences extérieures, milieu, manières et langage, ne limitait nullement la puissance d'un génie capable de sonder la profondeur du cœur humain et d'extraire de la vie ordinaire la poésie qu'elle contient (38). »

*
**

Les nouveaux problèmes d'interprétation que souleva la représentation des pièces d'Ibsen, expliquent, dans une grande mesure, le mouvement pour le « théâtre libre » qui commença à la fin des années 1880-1890. Le « Théâtre libre », fondé par André Antoine à Paris, en 1887, servit de modèle à des organisations similaires

(37) Elizabeth Robins. *Ibsen and the Actress* (1928), p. 10.

(38) W. Archer. *The Old Drama and the New*, p. 307.

établies plus tard en Allemagne et en Angleterre. C'est André Antoine qui eut le premier l'idée de consacrer entièrement un théâtre à l'expérimentation artistique. Il le libéra de la tyrannie des méthodes commerciales en organisant une assemblée de patrons qui le soutenaient parce qu'ils s'intéressaient au nouvel art dramatique naturaliste d'Ibsen (30). L'entreprise du « Théâtre libre » ouvrit la voie au mouvement du théâtre artistique en Angleterre : d'abord le théâtre propagandiste, connu sous le nom de « théâtre à côté », puis le « short run system » (*) et enfin l'épanouissement du « repertory theatre ». Strindberg avait réclamé une scène libre où l'on pourrait voir des pièces qui ne seraient pas faussées par des préjugés théologiques ou académiques. Antoine répondit à son désir, au moment où l'art dramatique avait grand besoin de rajeunissement : il invita des dramaturges originaux à produire des œuvres que les autres directeurs, pleins de préventions, ne permettaient jamais de jouer. Il donna les pièces des naturalistes : Wolff, Ancy, Hennique et Brieux. Ces œuvres et ces productions exprimaient nombre d'idées déjà émises par Emile Zola. Celui-ci pensait que l'écrivain devait exposer les faits comme il les voyait, dans un art où toutes les conventions étaient supprimées. Il déclarait que l'exposition, l'intrigue et le dénouement n'étaient pas nécessaires à la composition dramatique. Zola n'avait aucune sympathie pour l'effet trompeur des décors de théâtre, ni pour l'étalage extravagant des costumes. Sous son influence, les intrigues compliquées cédèrent le pas aux intrigues simples; la déclamation et le pathos furent bannis; les stratagèmes dramatiques disparurent. Sous quelques rapports, les innovateurs franchirent les limites du bon sens, mais ils parvinrent à réaliser les réformes les plus urgentes, dans le théâtre du continent.

Antoine fit beaucoup pour imposer à l'acteur un jeu naturel; il en résulta des modifications dans le style du Conservatoire. Il ne voulait pas de l'interprétation traditionnelle d'un caractère, mais visait plutôt à la réalisation parfaite par l'exécution des détails expressifs. Il permettait à ses acteurs de tourner le dos

(30) B. H. Clark. *Contemporary French Dramatists*, introduction, pp. 'XXI-XXVIII.

(*) Le « short run system » par opposition au « long-run », consiste à donner, d'une même pièce, un nombre limité de représentations.

à l'auditoire. Il leur conseillait de ne pas user du débit oratoire. Il développa l'art des scènes de foule en faisant jouer indépendamment chaque acteur de la populace. Pour soutenir cette interprétation nouvelle, il créa des décors scéniques en harmonie avec sa simplicité. Ces innovations attirèrent au théâtre un groupe enthousiaste de spectateurs et nombre de nouveaux dramaturges.

Sur le modèle du « Théâtre libre » de Paris et de « Die Freie Bühne » (1889) de Berlin, J. T. Grein fonda l'« Independent Theatre » à Londres en 1891 (40). Il se proposait de créer un théâtre privé pour la représentation des nouvelles œuvres dramatiques, mais qui soit à l'abri des restrictions de la censure et de l'esprit mercantile (41). Il voulait, en particulier, supprimer l'influence absurde du premier acteur et le « long run system ». La première œuvre qu'il donna fut les « Revenants » d'Ibsen. Que le premier « théâtre libre » ait été ainsi mis en mouvement par un étranger, voilà qui nous peint d'une manière significative l'état de l'art dramatique en Angleterre. Bien que le nouveau mouvement ait reçu l'appui de George Meredith, Thomas Hardy, H. A. Jones, A. W. Pinero et d'autres personnalités connues, une tempête de critique s'abattit sur la tête de Grein après la première représentation des « Revenants ». Il fut pratiquement banni de toutes les maisons respectables; il lui fallut des années pour triompher de cet ostracisme. L'entreprise progressa très lentement à cause des préjugés sévères et de l'absence d'auditoire. En plus, aucune pièce anglaise ne voyait le jour. Grein avait espéré rallier autour de lui un groupe de jeunes dramaturges indigènes, mais son effort était trop prématuré. Il réussit à donner les pièces d'un petit nombre d'écrivains anglais. En 1892 l'« Independent Theatre » représenta « The Strike at Arlingford » de George Moore, résultat du prix de 100 livres offert pour une pièce anglaise. L'œuvre ne fut pas entièrement appréciée, car à ce moment là on regardait encore avec méfiance l'art dramatique réaliste. Grein rendit grand service au théâtre anglais en représentant « Widower's Houses » de G. B. Shaw en 1893; c'est l'œuvre la plus significative qu'il donna. Cette pro-

(40) S. M. Waxman, André Antoine and The Théâtre Libre, pp. 214-215.

(41) J. T. Grein, Lettre au *Times*, 16 mai 1904.

duction marquait le commencement du théâtre intellectuel moderne en Angleterre. Shaw nous donne son impression sur l'importance de l'« Independent Theatre » dans une lettre adressée à J. T. Grein. « Il y a maintenant près de trente ans que vous entreprîtes follement une tentative apparemment désespérée pour établir une correspondance quelconque entre le théâtre anglais et la culture contemporaine. M. Arnold avait suggéré cet essai mais personne au théâtre ne faisait le moins du monde attention à lui parce que personne ne savait qu'il existait un certain M. Arnold... Quand, risquant le tout pour le tout, vous mîtes, pour la première fois, une annonce dans les journaux, pour dire qu'un établissement nouveau donnerait, certain dimanche soir et lundi après-midi, une certaine pièce inconnue... Quand là dessus, le journal déclara que le directeur du théâtre devait être poursuivi parce qu'il tenait une maison de débauche, qu'il devrait être déporté en compagnie de cet autre drôle étranger, son complice, à savoir Ibsen, vous perçâtes alors un trou dans la digue et la pression du flot fit le reste. Quand vous déclarâtes que vous mettiez au jour des trésors dramatiques anglais qui n'avaient jamais été joués, retirés de la circulation sans discrimination pour les directeurs du jour, vous découvrites qu'il n'y avait pas une seule pièce anglaise qui n'eût pas été produite, sauf deux actes d'une œuvre non terminée (que j'avais commencée et laissée de côté huit ans auparavant); l'existence de l'« Independent Theatre » me poussa à la finir... Tout sortit de la représentation de « Arms and the Man »; l'établissement de théâtres à répertoire à Dublin et à Manchester par Miss Horniman, la « Stage Society », Granville-Barker, donnant des matinées d'essai au « Court Theatre », le plein développement de la direction Vedrenne Barker, les « Pioneers » d'Ed-die Craig, enfin la mise au panier du théâtre du xix^e siècle par Barrie (42). »

Quoique Shaw attribue au rôle de l'« Independent Theatre » une importance exagérée, le fait demeure que ce théâtre fut cause de l'épanouissement de l'art dramatique anglais au xx^e siècle. Quand sa courte existence prit fin en 1897, il avait déjà accompli une tâche importante, en jouant vingt-six pièces. En

(42) J. P. Malone. *The Irish Drama* (1929), p. 26.

plus des représentations de « Widowers' Houses » et de « Mrs. Warren's Profession » de Shaw, Grein donna les premières œuvres de W. B. Yeats et de George Moore. On peut dire, à juste titre, que les origines de l'« Irish Theatre » de Dublin remontent en partie à l'« Independent Theatre », à cause des rapports de Yeats et de Moore avec cette dernière entreprise. Il donna également naissance à la « Stage Society ». À celle-ci Grein fournit un ensemble de pièces et un embryon d'auditoire.

La fondation de la « Stage Society » en 1899 marqua un progrès très important dans l'histoire du théâtre anglais (43). Son but précis était de mettre en branle et d'encourager l'art dramatique. C'était, en principe, une organisation prête à profiter de toutes les occasions pour établir à Londres un « repertory theatre ». Elle débuta avec un modeste programme d'essai, donnant des représentations privées, le dimanche après-midi, dans des studios ou, au pis aller, dans d'autres salles de spectacles. Comme elle n'avait aucun caractère professionnel, elle pouvait jouer des pièces qui, autrement, eussent été censurées. Peu à peu, la Société prit de l'essor et réunit un groupe de spectateurs qui avaient des goûts intellectuels. Aux représentations du dimanche s'en ajoutèrent d'autres, le lundi après-midi; beaucoup se donnèrent dans des théâtres publics. La Société déclancha un mouvement dramatique très influent. Elle familiarisa les Anglais avec les principaux dramaturges étrangers : Ibsen, Maeterlinck, Hauptmann, Gorky, Brieux. Elle donna aussi des œuvres de Shaw, de Harkin et de Yeats. Le couronnement fut la présentation, par l'auteur lui-même, de la pièce de Granville-Barker, « The Marrying of Anne Leete »; la Société jouait ainsi l'un des dramaturges anglais modernes les plus intéressants, et le meilleur metteur en scène qu'eût le théâtre anglais du *xx^e* siècle. C'est là aussi que se noua l'amitié de Granville-Barker et de Bernard Shaw; l'union de ces deux personnalités désireuses de redonner la vie à l'art dramatique explique l'origine de l'entreprise théâtrale qui dans l'Angleterre moderne, eut la plus grosse influence, le « Court Theatre », 1904-1907.

Les années 1890-1900 virent les efforts littéraires, intellectuels et esthétiques les plus variés. Une atmosphère d'inquiétude et de

(43) A. Henderson. *European Dramatists*, pp. 369-373.

mélancolie flotta sur ces dix années d'essais. Vers la fin du xix^e siècle et dans les premières années du xx^e, le désir d'ordre moral et social inné chez le peuple anglais, s'affirma de nouveau. Cette activité confuse servit à ébaucher des plans plus précis. Dans le domaine social, les recherches vagues firent place à des programmes définis; la force du jeune mouvement socialiste augmenta; les organisations pour le soulagement de l'ouvrier étendirent leur champ d'action; l'activité spirituelle de l'église chrétienne se réveilla (44). Ce ne sont là que quelques-uns des mouvements qui trahirent le désir de stabilité sociale. De la même façon, les tendances artistiques prirent forme. Rudyard Kipling fut le héraut du groupe qui fondait son espoir de progrès sur le patriotisme. G. K. Chesterton exprima un traditionalisme renouvelé. H. G. Wells et Shaw furent les deux hommes les plus éminents d'un groupe, de plus en plus nombreux, de littérateurs qui consacraient leurs écrits et les autres manifestations de leur activité à l'amélioration de la société. Quoique diffus, le mouvement esthétique lui-même ne fut pas sans influence. Son impulsion se fit sentir dans l'« Irish National Theatre ». L'âme de cette entreprise, W. B. Yeats, mit en lumière un idéal de mysticisme et d'expression harmonieuse, analogue à celui que rêvaient les Symbolistes.

Sous la direction de G. B. Shaw, un petit groupe d'écrivains préoccupés de réformes se servit dès lors du théâtre comme moyen d'expression. Ils réagirent contre les principes de « l'art pour l'art » et mirent l'art au service de la propagande des idées. Ils soutinrent la thèse de « l'art pour la vie », clé du théâtre anglais d'avant-guerre. Au contraire des décadents, qui rêvaient d'une vie individuelle intense, ils s'intéressaient aux problèmes pratiques et spirituels de l'humanité tout entière. Ils introduisirent dans le théâtre le sens réel et cherchèrent à libérer la pensée de toute notion vague et de tout idéal incertain. Ils n'avaient confiance ni dans le mysticisme, ni dans le rationalisme. Ils apportèrent à la scène une attitude intellectuelle et satirique; manière inaccoutumée d'aborder les questions sociales en Angleterre. Ils commencèrent la série des pièces intellectuelles et réalistes qui donnent son sens à l'évolution dramatique.

(44) Vida Scudder, *Social Ideals in English Literature*, p. 287.

Au début du ^{xx}e siècle, l'auditoire ne tolérait plus les œuvres de l'ancienne école (45). Sans doute le goût des spectateurs n'était pas encore assez sûr pour apprécier le nouvel art dramatique mais déjà ces derniers n'étaient plus satisfaits par les situations banales des pièces anciennes. On devine qu'un petit groupe de connaisseurs se forma, pendant les dernières années du siècle, car l'on apprécie de plus en plus Jones et Pinero, Ibsen et Shaw. Les essais de résurrection du théâtre avaient enfin réussi à créer dans un milieu un peu moins étroit le goût pour les pièces nouvelles.

Le siècle se clôt sur l'espoir d'une renaissance dans l'art dramatique anglais. Déjà, la nouvelle critique a conquis une position d'où elle peut interpréter comme il convient les œuvres réalistes et en révéler le sens au grand public. Il existe un ensemble de pièces de la nouvelle manière qui méritent d'être représentées. Ces œuvres, qui ne sont que de premiers essais, indiquent les possibilités futures. La venue d'un homme de théâtre, Granville-Barker, disposé et apte à résoudre les problèmes artistiques et pratiques que soulève la présentation des nouvelles pièces, sera de toute première importance.

(45) G. B. Shaw. *Dramatic Opinions and Essays*, vol. II, p. 313.

CHAPITRE II

Harley Granville-Barker

Nous avons à examiner maintenant les aspirations et l'œuvre de Harley Granville-Barker, car ainsi que nous l'avons dit auparavant, il fut le promoteur de l'entreprise du « Court Theatre ». Il nous faut étudier ses idées sur le but du théâtre et l'interprétation des pièces. Son désir de présenter les meilleures œuvres dramatiques sous la forme la plus artistique donna naissance au « Court Theatre ». Nous devons considérer cette intention et ses résultats, pour juger de l'importance de cette entreprise.

L'œuvre du « Court Theatre » convenait admirablement à Harley Granville-Barker (1). C'était un homme intelligent capable de voir clairement les problèmes en présence desquels il se trouvait. Il possédait aussi une énergie extraordinaire, de la souplesse dans l'esprit et dans le talent, et le sens pratique indispensable. Poussé par la sincérité de son dessein, il fit converger toutes ces qualités sur son œuvre. De plus, il avait un souci constant de la beauté, qui tempérait son intellectualisme plutôt sévère et la rigidité de ses intentions. Des motifs artistiques servirent donc à édifier son plan d'action, mais il sut également envisager les moyens pratiques quand cela fut nécessaire. Nous verrons plus tard comment ces caractères se fondent en s'adaptant les uns aux autres.

Dans la création et dans la réalisation de ses desseins, Barker fut beaucoup influencé par sa première éducation et par ses fréquentations intellectuelles. Examinons rapidement ces facteurs, car ils nous aideront à indiquer comment Barker s'assimila le nouvel idéal social du temps, et comment ces idées devinrent l'essence même de son effort. Il naquit dans une

(1) Archibald Henderson. *The New Drama in England* dans *The Forum*, t. 45, p. 707.

famille d'acteurs, à Londres (quartier de Kensington) en 1877. Il est curieux de constater qu'on découvre, dans son ascendance, un complexe de presque toutes les races : écossaise, galloise, italienne, portugaise et peut-être même juive. Mais point de sang anglais. Sa mère, bien connue pour le talent avec lequel elle déclamaît, lui apprit l'art de parler et de réciter. Il entra dans le monde du théâtre comme acteur, parut sur la scène pour la première fois à l'âge de quatorze ans, joua Shakespeare avec Ben Greet et divers autres artistes anglais de marque. Il se produisit aussi à l'« Elizabethan Stage Society ». Il commença sa carrière de dramaturge à vingt-deux ans, en écrivant « The Marrying of Anne Leete » qu'il interpréta plus tard pour la « Stage Society ». Au même moment, il entra en relations avec G. B. Shaw, Sidney Webb et l'école des socialistes fabiens, intellectuels autant qu'agitateurs. Sans son amitié pour Shaw et sa conversion au socialisme, ses pièces ne seraient peut-être pas ce qu'elles sont et ses réformes dramatiques auraient été sans doute moins efficaces. En 1901, Barker devint socialiste ; cette influence changea ses conceptions artistiques. Henderson nous déclare : « Toute son attitude envers le théâtre subit une transformation qui, peut-on dire, fut presque révolutionnaire. Pour la première fois, il se pénétra profondément de la nécessité de réorganiser l'art dramatique, et d'en faire un instrument important de la vie sociale à notre époque (2). » Barker se lance dans l'entreprise du « Court Theatre » avec le zèle du réformateur et la sincérité de l'artiste. Son but était de débarrasser le théâtre de l'esprit commercial pour faire place à la beauté, de reconstruire l'art dramatique pour qu'il servît au bonheur de l'homme. Son attitude est clairement définie dans une protestation contre le caractère industriel du théâtre. « A d'autres, moins intimement intéressés dans l'affaire, mais à cause de cela capables peut-être d'en avoir une vue plus large, il a été donné de prévoir la venue du changement et de commencer la lutte pour le salut du théâtre. Cette évolution fut aussi finalement, et est maintenant, comme nous le prouvons... accomplie. Ce furent les « réformateurs » comme vous les appelez : appliqué à eux je ne m'indignerai pas de ce nom. Ils virent dans l'art dramatique un service social

(2) Archibald Henderson. *European Dramatists* (1914), p. 381.

et non, avant tout, une affaire d'argent. Ainsi, ils soutinrent que, d'une façon ou de l'autre, la communauté devait être responsable de la prospérité du théâtre (3). »

Voyons donc comment Barker en vint à entreprendre l'œuvre du « Court Theatre ». La représentation de sa pièce, « The Marrying of Anne Leete », à la « Stage Society » avait attiré l'attention des critiques. Ses relations avec l'« Elizabethan Stage Society » et la « Stage Society » furent assez heureuses pour lui valoir l'entrée des théâtres professionnels, en qualité de metteur en scène. Il monta pour John Vedrenne l'« Hippolyte » au « New Century Theatre » en 1904. En février de la même année, Mr. J. H. Leigh, propriétaire du « Court Theatre », proposa à Barker d'entreprendre la représentation de « The Two Gentlemen of Verona » sur cette scène. Mr. Vedrenne en était le directeur. Granville-Barker y consentit à condition que Leigh lui permit de se joindre à Vedrenne pour donner six fois « Candida », de Shaw, en matinée (4). J. H. Leigh, artiste lui-même, plein d'une intelligente sympathie pour les efforts esthétiques, accepta volontiers la proposition. La tentative faite pour subvenir aux besoins des spectateurs sérieux débuta par une série de matinées le 18 octobre. Heureusement, le théâtre était petit, et avait été reconstruit de manière à faciliter les changements fréquents de programme. Nous verrons plus tard comment ces caractéristiques répondaient aux nécessités de la nouvelle entreprise. Le 1^{er} mai 1905 le théâtre passa sous le contrôle de Barker et de Vedrenne et la direction inaugura les soirées. Tel est le début « d'une tentative extrêmement adroite et fort opportune dirigée par un homme d'affaires et un artiste associés, pour modifier le système commercial et fournir une salle aux nouvelles pièces de tendance réaliste et littéraire que l'on écrivait alors (5). » Quand la dernière représentation fut donnée au « Court Theatre », sous la direction de Granville-Barker, le 29 juin 1907, celui-ci avait achevé une entreprise sans précédent dans les annales du théâtre anglais moderne.

Granville-Barker commença son œuvre dans des conditions plus favorables que celles où se trouvaient les « théâtres à

(3) H. Granville-Barker. *The Exemplary Theatre*, p. 20.

(4) T. H. Dickinson. *The Contemporary Drama of England*, p. 163.

(5) P. P. Howe. *The Repertory Theatre*, p. 34.

côté » des années 1890-1900. Il nous faut considérer, de nouveau, l'influence de dix ans de critique sur le goût du public, en même temps que nous étudions l'entreprise du « Court Theatre ». Pendant ce temps, les critiques les plus habiles avaient exposé les problèmes superficiels que posaient les pièces courantes à Londres. Beaucoup de gens savaient vaguement ce dont ils ne voulaient pas au théâtre, mais ils avaient tendance à expliquer leur déplaisir par la difficulté de trouver là un divertissement intelligent. Nous constatons que l'intérêt s'éveille en voyant croître peu à peu le nombre de spectateurs de l'« Independent », du « New Century Theatre » et des habitués de la « Stage Society ». Certains commencèrent à se laisser convaincre par Shaw et Archer, Beerbohm et Walkley, et à penser que le théâtre pourrait servir à satisfaire leurs besoins émotionnels et intellectuels; qu'en fait, c'en était le seul but légitime. De plus, l'entreprise du « Court Theatre » de 1904 n'avait pas l'allure hardie et propagandiste de l'« Independent Theatre ». Ibsen ne causait plus d'inquiétude; pourtant on ne jouait ses œuvres que rarement. Mr. Shaw était très connu et l'on était très curieux de voir ses pièces. On avait beaucoup parlé des quelques représentations de « Arms and the Man », de « Devil's Disciple », et de « Candida ». En outre, Barker eut la bonne fortune de monter comme seconde pièce « John Bull's Other Island », l'œuvre qui fit salle comble et enthousiasma les spectateurs, bien qu'elle ne comportât pas d'intrigue et fût jouée sans l'aide du « premier acteur » traditionnel.

Granville-Barker déclare qu'il voulait, au « Court Theatre », continuer l'entreprise commencée par l'« Independent Theatre », le « New Century Theatre » et la « Stage Society ». Il visait le même but que ces organisations, en essayant de débarrasser le théâtre de l'oppression du « long-run system » et du « star-manager » (6). Pourtant, ce programme purement destructeur ne satisfait pas ses desseins artistiques: il apporta un plan de réorganisation beaucoup plus compréhensif ou du moins l'espérance d'en voir un jour la réalisation possible. Il vit qu'il lui faudrait séparer complètement l'art dramatique à fins artistiques du théâtre commercial existant; en effet, le système qui faisait de ce théâtre une affaire montée en concurrence était incompatible

(6) D. Figgis. *Studies and Appreciations*, p. 244.

avec la volonté d'en faire le foyer d'un art dramatique sincère. Il sentait que seule une rénovation complète pouvait sauver l'art dramatique. Pour lui, les changements nécessaires s'appuyaient sur « l'idée de répertoire » (7). Cette théorie n'était pas nouvelle, elle avait inspiré, en partie, les anciennes troupes qui avaient comme un répertoire de pièces. Dès 1890 William Archer avait indiqué ce besoin de répertoire dont souffrait le théâtre anglais. Alors, pour la première fois on tenta de réaliser cette idée en l'enrichissant de motifs artistiques. Née des reproches adressés au théâtre victorien, l'idée de répertoire, dans son sens le plus fécond, aboutit à un projet pour rendre l'art dramatique indépendant, tant du point de vue de l'art que du point de vue financier. En pratique, on se rapprochait du théâtre subventionné du continent. Ce plan consistait à avoir toujours un certain nombre de pièces prêtes à être jouées et dont les représentations alternaient, pour qu'on pût donner trois, quatre ou cinq œuvres différentes dans la même semaine. On en ajouterait de nouvelles de temps en temps et l'on pourrait jouer celles qui réussiraient, cinquante, cent fois ou plus par saison; mais aucune pièce ne serait représentée plus de deux ou trois fois de suite. Donc, dans un « repertory theatre », une œuvre dramatique pourrait se jouer longtemps, et profiter pleinement de l'élan initial d'une représentation à succès, mais on ne la donnerait pas sans interruption. Elle ne serait pas affichée huit fois par semaine, selon la coutume des théâtres commerciaux ordinaires.

En Angleterre, Granville-Barker fut le principal avocat de ce plan pendant les années qui précédèrent la guerre. En 1904 il fut le premier metteur en scène qui lui donna une réalisation pratique avec quelques modifications. Il nous dit : « On peut affirmer d'une manière presque décisive qu'il a seulement deux moyens logiques et économiques de donner au théâtre une activité continue et professionnelle : par un système développé de répertoire si vous recherchez une organisation artistique, par le « long-run system » si vous voulez gagner le plus d'argent possible dans le temps le plus court (8). »

(7) H. Granville-Barker. Repertory Theatres dans *The New Quarterly*, t. II, p. 489.

(8) H. Granville-Barker. *The Exemplary Theatre* (1922), p. 256.

Pourquoi Barker pensait-il que le système des répertoires ferait du théâtre le foyer de l'art véritable ? D'abord, parce qu'il croyait que cette forme d'organisation encourageait le développement d'un jeu artistique et sincère ; Barker estimait que c'était un premier progrès vers une représentation artistique. Le « repertory theatre » favorisait ce perfectionnement parce qu'il maintenait les acteurs en bonne forme, et entretenait la souplesse de leur talent en leur donnant des rôles variés à tenir. La diversité des rôles fournissait à chacun l'occasion de jouer celui qui lui convenait le mieux. On évitait ainsi la monotonie engourdissante des pièces à succès et l'artifice des effets de théâtre qui, souvent, tenaient lieu d'interprétation sincère, par suite des nécessités du « long-run system » (9).

Barker vit aussi que, muni d'un répertoire, le théâtre pourrait présenter un plus grand choix des meilleures pièces. Le théâtre commercial ne pouvait pas encourager des œuvres supérieures parce qu'elles n'auraient sans doute pas réussi à captiver le goût du public. De plus, les pièces à grande envergure, à cause de leurs qualités littéraires, n'étaient appréciées qu'à la longue. On les lisait, mais pour les mettre en scène on se heurtait à des obstacles difficiles. Les « star-managers » regardaient comme suspectes celles qu'on pouvait traiter de littéraires. Ils avaient besoin de pièces qui offrissent des chances de succès immédiat. Il leur fallait régler des loyers excessifs, payer des traitements élevés. Ils reconnaissaient que souvent les œuvres qu'ils rejetaient étaient meilleures que celles qu'ils acceptaient. Mais que pouvaient-ils faire ? C'étaient des hommes pratiques qui se refusaient à produire des œuvres à perte. Ils considéraient qu'une pièce devait se jouer pendant cent soirées, avec une salle comble ou à peu près, sinon la direction était en déficit.

Homme de théâtre, Barker connaissait bien le prix exorbitant que coûtait la mise en scène d'une pièce. Il savait aussi qu'il fallait se libérer dans une certaine mesure des soucis pécuniaires avant de viser à des fins purement artistiques. Il sentait qu'avec le système du répertoire, le théâtre, délivré du fardeau des embarras d'argent, serait libre de jouer d'une manière artistique les meilleures œuvres dramatiques. Dans un tel système, un

(9) Sidney Lee. The Municipal Theatre dans The New Liberal Review de mai 1902.

échec n'impliquerait pas la ruine. Quelques pièces populaires compenseraient les pertes d'un essai malheureux. De plus, la mise de fonds nécessaire à la distribution et à la mise en scène serait considérablement réduite ; d'une part, il y aurait une troupe régulière qui pourrait immédiatement donner d'autres pièces ; d'autre part, les décors serviraient à plusieurs pièces. Un théâtre à répertoire diminuerait aussi le nombre des échecs. Ayant l'occasion de présenter une œuvre à maintes reprises, pendant une longue période, il apprendrait à l'auditoire à apprécier les qualités délicates de l'œuvre ; ainsi l'échec se changerait en succès.

D'autres avantages de ce projet séduisait Granville-Barker. En plus de l'amélioration du jeu des acteurs, de la possibilité de donner de meilleures pièces, et de l'affranchissement financier du théâtre, ce plan inviterait les auteurs à produire des œuvres supérieures. Sachant qu'il n'était pas nécessaire de sacrifier leurs intentions artistiques, les littérateurs seraient encouragés à écrire pour la scène. D'autres dramaturges, comprenant que les changements constants de programme leur donnaient de plus grandes chances d'être représentés, continueraient à créer. Que cette idée fût chère à Barker, ses propres paroles en font foi : « Notre premier travail consista à lutter contre le « long-run system », parce que, d'une part, nous voulions produire un grand nombre de pièces et que, d'autre part, nous n'approuvions pas une combinaison nuisible aux œuvres dramatiques et à leur interprétation (10). »

Le « repertory theatre » visait à constituer une réserve de pièces vivantes. Ce but impliquait la représentation d'œuvres anglaises et étrangères, anciennes et modernes, tragiques, comiques et poétiques. Il répondait aussi au dessein de Barker : donner les meilleurs ouvrages dramatiques, sous une forme artistique convenable.

Le fait de fournir au public l'occasion de voir beaucoup plus de pièces n'avait pas une portée moindre. Le nouveau système développerait l'habitude d'aller au spectacle et formerait le goût du public. Il aiderait à accroître l'amour et la compréhension réels du théâtre. La scène deviendrait un foyer rayonnant qui

(10) P. P. Howe. *The Repertory Theatre*, p. 51.

nourrirait l'imagination de l'auditoire. Des hasards de la foule sortirait un groupe de personnes sensibles, de connaisseurs capables de juger. Ainsi serait remplie l'obligation incontestable du théâtre envers les spectateurs. Bientôt on pourrait les regarder comme constituant en partie le théâtre : « Si l'auditoire complète la représentation de la pièce, il est évident que sa qualité et les éléments qui le forment ont de l'importance (11). » Le Directeur ne devait donc pas s'abaisser jusqu'à présenter des pièces superficielles pour essayer de se mettre au niveau du goût public. Il devait mener l'opinion. Alors, le théâtre remplirait son rôle dans la société, car il forcerait l'appréciation de l'auditoire. Dans ces conditions, la scène serait le symbole de l'art dramatique pour les spectateurs et présenterait la pièce comme une unité vivante, dans le monde social des activités humaines. La scène jouerait alors un rôle spirituel dans la vie collective ; le théâtre chercherait à « dégager de la foule sensible une intelligence plus fine, répondant à l'esprit supérieur du poète, qui s'exprime selon les termes de l'expérience commune, par l'intermédiaire des êtres humains ; l'art de celui-ci a ce sens profond que nous trouvons au visage et à la voix des amis que nous avons rencontrés par les voies de l'intelligence. Tel est l'idéal et, pour y parvenir les chemins sont nombreux (12). »

Les saisons que Granville-Barker donna au « Court Theatre » (1904-14) sont à mi-chemin entre les expériences incertaines des années 1890-1900 et l'épanouissement des « repertory theatres », jusqu'au moment de la guerre. Son œuvre représente le lien entre les idées et les tentatives des dix dernières années du xix^e siècle et les résultats merveilleux de l'art dramatique réaliste au xx^e. Il transformera en une organisation féconde les essais et les efforts de rénovation commencés par les sociétés privées. Il voulait fondre en un ensemble harmonieux les idées, les espérances des critiques et des dramaturges d'avant garde ; grouper par une organisation créatrice les énergies intellectuelles et artistiques dispersées çà et là parce qu'il n'y avait pas de scène pour leur donner l'expression convenable. De plus, il choisit comme siège de son activité le théâtre professionnel, forum ouvert au grand public. Le « Court Theatre » devint un centre d'expérimentation

(11) H. Granville-Barker. *The Exemplary Theatre*, p. 271.

(12) H. Granville-Barker. *The Exemplary Theatre*, p. 281.

pour le nouvel art dramatique. Il invitait la société à juger à nouveau de la fonction du théâtre. Il devint un point de ralliement. Soutenu par son prestige de créateur et d'artiste, Granville-Barker attira des auteurs, des acteurs, des spectateurs. Grâce à sa maîtrise de la technique théâtrale, à l'incontestable sincérité de ses convictions, il renouvela remarquablement l'art dramatique en Angleterre.

*
**

Examinons maintenant comment Barker chercha à remplir les obligations nouvelles du théâtre. Quelles pièces donna-t-il ? Comment améliora-t-il le jeu des acteurs, le décor et la mise en scène pour donner à chaque œuvre la présentation artistique qui lui convenait ?

Par la variété des productions et leur excellente interprétation, Barker créa le véritable esprit du répertoire dramatique. Pourtant, dans l'organisation de son théâtre, il ne put donner libre cours à cette idée par suite des limites restreintes de l'entreprise du « Court Theatre ». Il ne put l'exploiter complètement, pour la raison bien simple qu'elle exigeait une salle spacieuse, du matériel scénique, un personnel nombreux pour monter et démonter constamment les décors et surtout une vaste troupe d'acteurs régulièrement engagés. Barker ne pouvait suffire aux dépenses que comportaient ces accessoires et ces auxiliaires indispensables, sans des subsides considérables. Il avait coutume de jouer une pièce pour un nombre très limité de représentations. En même temps que celle-ci, il donnait une autre œuvre deux fois par semaine en matinée. Cette combinaison lui permettait de jouer au moins deux pièces au cours d'une semaine. Il imagina de donner des matinées avec le « short run system », à mi-chemin, pour ainsi dire, du « repertory theatre ». Toutes les œuvres nouvelles, lors de la première production, étaient jouées en matinée, huit ou neuf jours de suite. Les pièces appréciées du public se donnaient alors en soirée pendant un certain nombre de semaines strictement défini à l'avance et jamais dépassé (13). Ce système

(13) Les annonces dans les journaux et les notices donnent toujours le nombre des représentations qu'obtenait une pièce. Cf. Le London Times du 28 octobre 1904. L'annonce déclare que « John Bull's other Island » sera donnée les 1^{er}, 2, 3, 4, 8, 10 et 11 novembre, à 2 heures 30.

permit à Barker de représenter des œuvres nombreuses pour fournir aux acteurs maintes occasions de se révéler et pour écarter du théâtre la banalité routinière engendrée par le « long run system ».

Barker commença ses expériences par la production artistique d'œuvres de choix. Selon lui une pièce est bonne quand elle « encourage et ravit ceux qui cherchent leur plaisir dans la pensée (14) ». Cette définition indique que Barker se préoccupait du théâtre intellectuel. Parmi les pièces qu'il choisit, comme capables de procurer ce « plaisir de la pensée », figuraient plusieurs tragédies d'Euripide dans une excellente version moderne, quelques œuvres étrangères importantes et les essais significatifs des nouveaux dramaturges anglais. Nous en parlerons brièvement pour donner une impression générale de l'œuvre du « Court Theatre ». Nous verrons rapidement comment Barker encouragea l'art dramatique supérieur et les jeunes auteurs, comment il donna à ces pièces une bonne interprétation et une mise en scène artistique, comment il varia son répertoire et comment il montra du courage en s'efforçant de diriger le goût du public. Tous ces traits, nous l'avons vu, sont la base même de l'idée de répertoire.

La première série de matinées commença par la production de l'« Hippolyte » d'Euripide, traduit par Gilbert Murray. Cette tentative était intéressante autant que courageuse, car il était vraisemblable que la tragédie grecque n'attirerait qu'un petit auditoire choisi. La représentation fit une impression très profonde. Après la production de « John Bull's other Island », Shaw conquist immédiatement le premier rang comme dramaturge et comme humoriste. Auparavant, on le regardait comme l'un des penseurs de l'Angleterre, mais il n'avait pas encore conquis le rang de plus brillant dramaturge du temps. L'interprétation d'« Aglavaine et Selysette » de Maeterlinck fut d'une haute qualité artistique. « Candida » était pratiquement inconnue de la plupart des habitués des théâtres de Londres. Ils y découvrirent tout de suite un fond d'humour et une observation profonde de la vie. Tandis que les critiques discutaient le « manque de goût » de Shaw, le public allait au « Court Theatre », voyait la pièce et l'approuvait hautement. Dans « You Never Can Tell », les spectateurs assistaient à une représentation riche en humour.

(14) G. Goore. G. Moore and Granville-Barker, *The Dial*, janv. 1923, p. 18.

Dans « *Prunella* », de Granville-Barker et Laurence Housman, allégorie d'une beauté hallucinante, l'action et le dialogue étaient rehaussés par la musique intermittente et merveilleusement orchestrée de Joseph Moorat.

Les programmes de la seconde série de matinées pour 1905 comprenaient « *Les Troyennes* » d'Euripide, traduites par Gilbert Murray. Elles connurent un remarquable succès. « *How he Lied to her Husband* » confondit les critiques; l'étude de Schnitzler « *In the Hospital* » traitait de situations pénibles, presque inconnues en Angleterre et fut très froidement accueillie; « *The Thieves' Comedy* » de Gerhard Hauptmann fut jouée d'une façon exquise par des acteurs excellents, mais parut trop tôt dans la série des matinées pour pouvoir rassembler un auditoire. Le rôle de John Tanner, interprété par Barker dans « *Man and Superman* » de Shaw, fut un tour de force par le « maquillage » de l'acteur, autant que par son jeu lui-même. Il personnifiait G. B. Shaw.

Le 1^{er} mai 1905 commença la troisième série de matinées, on inaugura aussi les soirées (15). Une reprise du « *Canard Sauvage* » montra une amélioration notable dans la manière de présenter le drame d'Ibsen. La production la plus remarquable de cette série fut « *The Voysey Inheritance* », de Granville-Barker. Ce fut une révélation des progrès réalisés par le nouvel art dramatique. Une description des mauvais traitements infligés à une femme dans « *Major Barbara* », de Shaw, souleva plus d'une protestation et maintes expressions de blâme.

Au cours de l'année 1906, le « *Court Teatre* » donna encore au public une longue liste de pièces intéressantes et importantes. Granville-Barker présenta en soirée « *Major Barbara* », « *Captain Brassbound's Conversion* », « *John Bull's other Island* », « *You Never Can Tell* », « *Man and Superman* ». La belle traduction de l'« *Electre* » d'Euripide par Gilbert Murray, fut l'une des plus remarquables productions. « *The Voysey Inheritance* », de Granville-Barker, donna encore lieu à d'interminables discussions parmi les critiques. En matinée, on donna une comédie alambiquée, « *A Question of Age* » par R. V. Harcourt; « *The*

(15) Barker limita d'abord ses représentations à des matinées parce qu'un grand nombre des acteurs qu'il employait étaient engagés par d'autres théâtres pour les soirées.

Convict on the Hearth », étude habile de la vie populaire par Frederick Fenn ; « Pan and the Young Shepherd » et « The Younger of the Angels » par Maurice Hewlett, ainsi que « Prunella ».

Barker manifesta encore son désir d'encourager les auteurs inconnus en commençant une cinquième série de matinées par la représentation d'une pièce très réaliste, due à un dramaturge nouveau, « The Silver Box » de John Galsworthy. « The Charity That Began at Home » de St John Hankin, annonçait aussi l'œuvre d'un écrivain doué d'un sens comique très sûr. La production de la brillante tragi-comédie de Shaw, « The Doctor's Dilemma », fut la réponse de Shaw à Archer qui l'avait accusé de ne pouvoir écrire une tragédie.

En 1906, John Masefield eut pour la première fois l'occasion de donner sa pièce « The Campden Wonder ». Le ton d'horreur tragique qui était le diapason de la pièce la rendait trop terrifiante pour les spectateurs du « Court Theatre ». En guise d'antidote, semble-t-il, une comédie légère de Cyril Harcourt, « The Reformer », complétait le programme. C'était une œuvre purement conventionnelle. Une courte pièce d'Elizabeth Robins, « Votes for Women », attira fortement l'attention à cause de l'habileté exceptionnelle du second acte. Une reprise de « Hedda Gabler » d'Ibsen suscita quelque intérêt. Une seconde comédie de St. John Hankin, « The Return of the Prodigal », montra clairement cette tendance à l'expérimentation du nouvel art dramatique. Les œuvres de Shaw accaparèrent la scène : on en reprit plusieurs, entre autres « The Philanderer » et l'on donna « Don Juan in Hell », rêve tiré de « Man and Superman », ainsi qu'une bagatelle comique, « The Man of Destiny ».

Les productions de ces trois saisons au « Cour Theatre » représentent un exploit très honorable de la part de Granville-Barker. Une telle réussite est une preuve de son étonnante énergie. Il donna en tout trente-deux pièces, dix en moyenne par saison. Ce serait là un record satisfaisant pour un « repertory theatre » au complet, avec une troupe deux ou trois fois plus nombreuse. Avec une seule troupe et un metteur en scène unique, si l'on excepte l'aide apportée par Shaw pour la représentation de ses

œuvres, ce résultat supposait un labeur et un zèle incessants (16). Sur les trente-deux pièces, huit n'avaient qu'un acte, mais les vingt-quatre autres étaient toutes plus ou moins poussées et difficiles à jouer. Non seulement c'était une remarquable liste d'œuvres dramatiques, mais encore excellente était la proportion des productions anglaises par rapport aux pièces étrangères : trois de celles-là contre une de celles-ci. D'un point de vue idéal, le seul défaut en était la prédominance des pièces de Shaw. Près de la moitié des œuvres anglaises étaient dues à sa plume, et, si nous examinons le registre des soirées, nous trouvons que Shaw tint l'affiche avec tant de persistance que le « Court Theatre » aurait pu s'appeler le théâtre de Shaw. Six autres auteurs seulement furent joués en soirée, et toujours pendant des périodes très courtes : Euripide, Housman, Barker, Galsworthy, Hankin et Elizabeth Robins. Mais il faut, à ce propos, faire deux remarques : en premier lieu, les répugnances extraordinaires des autres directeurs à l'égard des pièces de Shaw le forcèrent à chercher, par l'intermédiaire de Granville-Barker, un débouché que celui-ci ne pouvait pas lui refuser ; en second lieu, c'était une tentation à laquelle peu de directeurs auraient pu résister, que de lui consacrer exclusivement le « Court Theatre ». Granville-Barker sut la repousser et ne maintint jamais une pièce de Shaw au delà de la période fixée. Il garda toujours ses portes ouvertes à d'autres auteurs. Le véritable intérêt de sa direction consista à faire de son entreprise un théâtre littéraire que des spectateurs intelligents regarderaient avec une certaine fierté. Ce théâtre n'aurait eu aucune chance d'étendre son influence, si Granville-Barker s'était attaché à spéculer d'une manière purement commerciale sur la vogue de Shaw.

*
**

Granville-Barker fonda en Angleterre l'art moderne de la présentation des pièces. La valeur remarquable de son art le fit reconnaître comme le metteur en scène incomparable des nouvelles œuvres réalistes. Il montra que la pièce artistique avait besoin d'un interprète. La complication croissante des procédés mécaniques autant qu'artistiques au théâtre lui-même et le

(16) G. B. Shaw. *The Art of Rehearsal* dans *Collier's Weekly* du 24 juin 1912, p. 43, et aussi A. Henderson, G. B. Shaw, p. 286.

caractère intellectuel du nouvel art dramatique, rendirent le metteur en scène aussi indispensable qu'un chef d'orchestre dans un concert. Ce besoin se faisait sentir d'autant plus vivement que l'on avait éloigné le dramaturge de la scène et qu'il ne savait pas lui-même comment interpréter sa pièce. Dans la représentation dramatique, Barker créa une beauté nouvelle en réalisant, selon son désir, un accord harmonieux entre les divers aspects de l'œuvre, en fondant l'action, les caractères et le décor, de façon à exprimer totalement l'intention dominante de l'auteur. Il chercha l'unité d'effet pour assurer une interprétation sincère et émouvante de l'idée du dramaturge. Pour y parvenir, il ne permettait à aucun personnage, à aucun élément individuel de rester à l'écart. En conséquence, il dressait sa troupe à réaliser un merveilleux jeu d'ensemble. L'unité d'expression qui en découlait traduisait beaucoup mieux les intentions de la pièce que les plus brillants exploits du premier acteur.

Metteur en scène de pièces réalistes, Barker sentait que pour les interpréter, il était nécessaire de représenter les détails de la vie. Il visait à unir la dignité du discours et du geste avec la peinture la plus exacte et la plus fouillée. On répétait une pièce jusqu'à ce qu'elle fût au point, suivant les intentions de l'auteur et les exigences artistiques des caractères. Pendant les répétitions, Barker étudiait en détail l'allure des personnages et les objets qui les entouraient avec autant de soins que le « nouveau » dramaturge. En insistant avec minutie, sur la vraisemblance du langage et des gestes, il créa une beauté plus profonde.

Il savait le détail qu'il fallait mettre en relief au cours de la présentation. Il insistait sur l'importance de la simplicité. Il estimait qu'il peut être plus significatif de retirer un objet de la scène que de l'y remettre. Les décors servaient simplement d'accessoire complémentaire à l'esprit de la pièce et aux acteurs. Ils ne devraient pas gêner le mouvement. On n'admettait rien qui déviât le cours égal de l'action. Granville-Barker fut l'un des premiers dramaturges modernes qui insistât sur le rythme et la continuité.

La méthode de Barker consistait à saisir le rythme intérieur de l'œuvre, puis à réaliser une interprétation des décors et un mouvement qui fussent en harmonie avec ce rythme. Ainsi il marquait du sceau de son génie personnel l'ensemble de la pièce.

Il explique lui-même cette idée : « Puisque nous cherchons l'interprétation et non le réalisme intégral dans la plupart des pièces, nous gagnons toujours plus, à représenter fidèlement l'ensemble, que nous ne perdons par suite de l'incapacité physique ou émotionnelle de quelques individus qui ne peuvent rendre pleinement un ou deux rôles. L'unité de notre représentation sera la mesure du succès de notre tentative (17). »

Granville-Barker apporta, à l'art de la représentation dramatique moderne, de l'habileté artistique, une énergie et une application infatigables, plutôt qu'il ne créa des plans originaux. L'effort pour remplacer les effets scéniques par un réalisme sincère, dans l'art dramatique et au théâtre, avait donné lieu à de nombreuses expériences sur le continent. Strindberg exerça une grande influence sur le théâtre moderne. Il réclama la suppression de la rampe, conseilla aux acteurs de moins se farder et demanda une petite scène dans une petite salle. Il inaugura aussi l'usage moderne qui fait de la scène une salle dont on aurait enlevé un mur. Autre caractère important de la mise en scène moderne : le jeu d'ensemble fut inauguré dès 1865 par les acteurs de la cour du duc de Meiningen (18). Cette troupe cultiva l'art de la représentation synthétique et l'appliqua particulièrement à la réalisation des mouvements de foule au théâtre. Elle montra qu'une pièce ne se compose pas uniquement d'un seul personnage, interprété par le premier acteur, au milieu de la scène, devant une rampe flamboyante, mais qu'elle peut être une présentation réaliste des masses. Etendant la théorie de l'ensemble aux effets de lumière et aux costumes elle parvint ainsi à recréer cette synthèse qui est l'idéal de l'art dramatique moderne. Ces acteurs influencèrent Barker par l'intermédiaire d'André Antoine, qui vit la troupe en Belgique en 1888 et comprit que leur groupement en scène d'ensemble donnait merveilleusement l'illusion de la vérité (19). Richard Wagner défendit aussi les principes de la représentation synthétique. Dans le théâtre

(17) H. Granville-Barker. *The Exemplary Theatre* (1922), p. 224.

(18) D. C. Stuart. *The Development of Dramatic Art*, pp. 615-617.

(19) Il y a des ressemblances frappantes entre l'entreprise de Barker et celle d'Antoine. « Les ressemblances entre ces deux entreprises sont que toutes deux réussirent à faire apprécier au public un style plus naturel, que toutes deux protestèrent contre le tyrannique préjugé de la pièce bien construite, que toutes deux donnèrent leurs pièces en « short run » et,

anglais moderne, Barker fut le premier à mettre en pratique cette conception de la mise en scène. Il en résulta une sorte de révolution dans toutes les branches du théâtre. L'approbation générale qu'il reçut est formulée par Max Beerbohm : « En tant que directeur et metteur en scène de pièces modernes, Mr. Barker est sans rival à mes yeux. Au « Court Theatre » il m'imposa toute une série d'obligations que je n'oublierai jamais. Avec quelle perfection ces œuvres furent interprétées ! Avec quel succès il força les acteurs à jouer à l'unisson ! Avec quelle minutie furent arrondis tous les angles... si bien que nous ne nous apercevions jamais des arrangements scéniques et que nous avions seulement l'illusion continue de la vie (20). »

Non seulement Barker développa une nouvelle technique de mise en scène ; il envisagea encore sérieusement la nécessité d'adapter le style de l'acteur aux besoins d'interprétation des nouvelles pièces (21). Le premier appel lancé pour renouveler les méthodes du jeu dramatique vint d'Ibsen ; dans son théâtre, Shaw insistait aussi pour qu'on mît l'accent sur le jeu intelligent opposé au jeu sentimental. A cause de leur caractère intellectuel ces pièces imposaient à l'acteur des obligations nouvelles et difficiles. Aussi avaient-elles peu de succès auprès du grand public. La résistance que leur opposèrent les directeurs et les acteurs avait un fondement réel. L'étrangeté des sujets, les différences de technique, dans la construction et dans le dialogue, entre l'ancien et le nouvel art dramatique les embarrassaient. L'artiste à succès du temps trouvait que les pièces modernes ne donnaient pas libre carrière à son art soigneusement cultivé. Il concevait aussi que, pour les interpréter, il fallait des qualités tout à fait étrangères à l'éducation qu'il avait reçue. Il se sentait menacé de perdre ses moyens d'existence. Incapable de comprendre que le caractère intellectuel du nouveau théâtre réduisait autant que possible les gestes, il refusait de se sou-

enfin, que toutes deux réunirent très vite autour d'elles toute une école de jeunes dramaturges. Dans les deux cas, le même principe servit de base à leurs succès, à leur influence, à savoir la volonté d'éliminer l'artificiel et le théâtral traditionnels, de revenir au naturel du geste, du débit et du sentiment. » D. Mc Carthy. *The Court Theatre, 1904-1907*, p. 2.

(20) Max Beerbohm. *The Devil's Disciple*, *The Saturday Review*, 26 octobre 1907, p. 937.

(21) J. W. Cunliffe. *Modern English Playwrights*, p. 114-115.

mettre à une méthode de mise en scène qui maîtrisait le ton romantique du dialogue et le remplaçait par l'interprétation réaliste qu'exigeait cette scène à quatre murs, donnant à chaque tableau l'allure d'une chambre réelle. Surtout, il ne voulut pas concevoir que, si la pièce n'était pas écrite pour le premier acteur, c'était pour en mettre en valeur l'idée, le dessein profond. Maintenant, l'intérêt du théâtre se concentrait sur la pièce elle-même.

Barker connaissait bien cet état d'esprit des acteurs. Il résolut les difficultés en créant une école d'interprétation réaliste. Il regardait cette innovation comme de première importance parce que, pour lui, le jeu était l'élément essentiel de la mise en scène : « Ce qu'il y a d'ennuyeux à mes yeux c'est qu'on a ruiné l'intégrité du théâtre anglais. Le dramaturge peut servir des dieux inconnus et cela peut lui réussir; l'acteur ne le peut. Mais l'harmonie doit exister entre eux : car malgré toute l'importance de l'auteur, le jeu n'est pas seulement l'art original du théâtre, il en demeure la base la plus solide (22). »

La situation de Granville-Barker, promoteur d'une nouvelle interprétation dramatique, prend une signification plus grande quand on considère l'état incertain de l'art de jouer en Angleterre au début du ^{xx}^e siècle. Les exigences du nouveau théâtre étaient d'autant plus difficiles à satisfaire, que la scène anglaise n'avait sur ce point aucune tradition nationale. Après 1870 les principales troupes régulières qui avaient un répertoire avaient commencé à décliner. Des influences économiques avaient détruit peu à peu le système. Ce fait était dû en partie à la popularité d'un nouveau genre de pièce où l'on ne pouvait utiliser des acteurs à rôles traditionnels tels que le traître, le héros, ou l'ivrogne. « *Trelawney of the Wells* » de Pinero reflète ce changement. Il est difficile de déterminer les influences qui agissent sur le développement de la méthode suivante d'interprétation. On peut appeler celle-ci, sans trop se méprendre, l'école de Robertson, Bancroft et Pinero. T. W. Robertson en fut le premier personnage important; ses œuvres comportaient des accessoires si simples qu'elles convenaient particulièrement à l'élaboration d'une nouvelle manière de jouer. Les principaux instruments

(22) H. Granville-Barker. *The Exemplary Theatre*, p. XI.

de son succès furent l'actrice burlesque Marie Wilton et Squire Bancroft. L'influence de Robertson et de Bancroft ne s'étendit guère car elle visait seulement au développement d'un gentil talent de comédie et elle ne dura pas longtemps. A la mort de Robertson, comme aucun autre dramaturge ne parvint à prendre sa place, Bancroft dut adapter des pièces françaises. Les acteurs qui les jouaient furent donc obligés de s'inspirer des artistes français. Cette méthode donna de dangereux résultats car un tel jeu ne remplaçait pas complètement un art indigène. L'interprétation, pour être vivante, doit être une pure expression de la race.

Au moment où Pinero devint l'arbitre des méthodes d'interprétation, ce style bâtard avait pris racine. En produisant ses farces, il rentrait dans la vraie voie du jeu artistique anglais. Il reprit la tradition de la comédie de Robertson tombée en désuétude et la perfectionna. Mais, quand il aborda le théâtre de mœurs, l'influence française guettait, prête à envahir sa troupe. Lui-même n'y échappa pas complètement. Il chercha parfois à s'instruire auprès de Dumas fils. Les méthodes d'interprétation vers la fin du XIX^e siècle reposaient donc en partie sur des bases fausses et devaient, sinon échouer, dans des cas individuels, du moins connaître une faillite inévitable en présence d'un art dramatique purement anglais. Ce genre de jeu n'était qu'un pis aller, ne répondant à aucun essai sérieux.

Comme nous l'avons dit plus haut, les pièces d'Ibsen et l'évolution dramatique qui s'ensuivit combattirent ces méthodes. L'importance du mouvement s'accrut; il prit une couleur nationale et exigea de l'acteur anglais une virtuosité nouvelle. Les partisans de l'ancienne école, accusés de servilité envers la France, répliquèrent que rendre hommage à la Norvège ne valait pas mieux. Mais la réponse portait à faux, un art dramatique anglais était déjà né; il demandait une technique spéciale que les vieux acteurs ne possédaient pas. En réalité, l'interprétation sincère devait venir de la jeune génération d'artistes. Une troupe rassemblée dix ans plus tôt n'aurait su que faire d'une pièce comme « *The Silver Box* » de Galsworthy. C'était une œuvre sans scène-à-faire, sans complications ni dénouement d'intrigue, avec peu de crises émotionnelles. Elle reposait sur l'étude directe des banalités de la vie réelle, et l'on aurait pu en prendre les

personnages dans n'importe quelle rue de Londres. Les vieux acteurs, peu habitués à l'observation, à l'examen personnel, aux détails de la vie quotidienne, auraient été complètement désarmés.

Tel était le problème : Barker devait d'abord dresser ses acteurs à apprécier la pièce et les personnages pour pénétrer l'intention de l'auteur; ensuite à attaquer hardiment la question de l'interprétation, en s'éclairant de leur propre observation et de leur expérience; enfin à établir un rapport essentiel entre le sens profond de la pièce et eux-mêmes. De cette façon se créerait, entre l'imagination de l'artiste et le sujet de l'œuvre, un contact qui aboutirait à une interprétation vivante et expressive.

Barker appuya sa nouvelle théorie du jeu sur une théorie plus générale de la mise en scène et qui fut appliquée avec la logique la plus rigoureuse. Ses représentations au « Court Theatre » poussèrent les gens à se demander s'il n'y avait pas, après tout, nombre d'acteurs intelligents à Londres. Au vrai, sous l'influence d'un directeur aussi éclairé, les acteurs sortaient de leur insignifiance coutumière. Barker les convertit à son credo : sacrifier toute tentative d'effet à la réalisation du vrai. Il ne leur permettait pas de répéter précipitamment une pièce pour arriver à une représentation apparemment réussie où ils ne connaissent guère que les mots et où « l'affairement » suppléait au manque de compréhension des caractères. Il apprit aux acteurs à penser à la pièce comme à une « tranche de vie » pour en tirer tout ce qui, éclairé ou dans l'ombre, donne à la vie sa valeur. Il leur montra que seule, l'interprétation la plus féconde de chaque artiste rendrait le sens de l'œuvre, que c'était seulement en réfléchissant de concert sur l'ensemble que chacun trouverait son rôle et le remplirait.

Barker jugeait de l'importance de chaque scène, de l'émence de chaque personnage et de chaque détail dans le jeu d'après l'effet plus ou moins naturel qu'il produisait. Chaque acteur en particulier comprit qu'il devait éprouver les émotions qu'il peignait et que le tableau devait être naturel. Partant de cette conception, il fallait choisir soigneusement les artistes pour qu'ils remplissent des rôles avec lesquels ils sym-

pathisaient (23) ; chaque discours, chaque scène, devaient, au préalable, être passés au crible d'un rigoureux bon sens. Il fallait mettre en place toute l'œuvre pendant les répétitions, jusqu'au moment où les acteurs comprenaient la plénitude de l'intention et la cohérence des parties (24).

Barker donna à ses artistes le sens de leur responsabilité dans l'interprétation des nouvelles pièces. Sous sa direction, ils virent que la nature de ce théâtre modifiait profondément leur art. Les dramaturges modernes apportaient un changement dans leur technique. Leur travail prenait une autre direction sous l'influence du réalisme, pour rendre le dialogue qui était un écho du langage quotidien, et les caractères qui représentaient l'homme ordinaire. L'ensemble produisait l'effet d'un miroir où se reflétait la nature. Un tel changement signifiait que les acteurs devaient continuer ce que le dramaturge avait commencé par des méthodes aussi proches de son entendement et de ses intentions que les circonstances le permettaient. Les gestes mécaniques perdirent leur importance ; l'expérience intellectuelle et émotionnelle devint l'essence de la pièce ; « quand les acteurs incarnent une pensée vivante ou un sentiment réel ; quand eux-mêmes interprètent la vie même ; quand, en fait, ils saisissent le but « supérieur », alors seulement ils marquent dans l'art du comédien (25). »

La pièce qui essayait de comprendre la vie exigeait un plan de pensée soigneusement étudié avant d'arriver à la scène pour être présentée au public. Barker croyait que dans un échange actif d'idées entre les membres de la troupe et le metteur en scène résidait le ressort fécond de l'interprétation. Dans une telle discussion, l'attention était concentrée sur la compréhension de chaque personnage, même du plus insignifiant, et de ses intentions les plus intimes. Ainsi chaque acteur finissait par trouver la manière dont il pouvait le mieux servir l'idée maîtresse de la

(23) A l'occasion, Barker engageait des acteurs qui déjà faisaient partie d'une autre troupe, si c'était nécessaire à l'accomplissement de son dessein. Ainsi, il engagea Norman Mc Kinnel, Kate Rorke et Sidney Fairbrother pour les représentations de « Candida » ; et Annie Russell, célèbre artiste anglaise, pour « Major Barbara ».

(24) H. Granville-Barker. *Notes on Rehearsing a Play* dans *Drama*, juillet 1919, p. 2.

(25) H. Granville-Barker. *The Exemplary Theatre*, note en bas de la page 230.

pièce. Ainsi était-il impossible de s'accommoder de règles toutes prêtes pour obtenir un effet déterminé. L'acteur tendait toujours à approfondir en esprit son modèle, la vie réelle, et à chaque instant, dans la pièce, on espérait qu'il s'approcherait de cet idéal artistique.

La haute valeur de l'interprétation au « Court Theatre » fut maintenue par Barker, parce qu'il se refusa à produire des pièces stupides ou superficielles. Les œuvres qu'il choisit fournissaient aux artistes des rôles susceptibles d'être bien joués, c'est-à-dire naturellement et sincèrement. Aucune scène, aucun discours incongru ne les empêchaient de faire de leur personnage un caractère réel. L'intelligence critique de leur metteur en scène leur épargnait la nécessité de hausser artificiellement le ton de la pièce, d'avilir les exigences intellectuelles de leur art.

L'une des principales causes de la banalité et du manque d'imagination des acteurs avait été le manque de discrimination des directeurs dans le choix des pièces. Les administrateurs commerciaux qui se préoccupaient uniquement des effets dramatiques n'avaient aucune croyance artistique, aucun intérêt intellectuel dans le bon théâtre. Ils étaient donc obligés de s'entraîner, eux-mêmes et leurs acteurs, à cacher les défauts de ces œuvres. Il fallait éviter le jeu naturel de peur de révéler les points faibles de la pièce.

Au contraire, Granville-Barker se reposait uniquement sur la signification de l'œuvre pour la mise en scène. Il comprenait que les plus petits détails concourent à lui donner du sens. Il y prêta donc autant d'attention qu'il faisait éléments des plus importants : l'interprétation était remarquable par le jeu excellent des personnages secondaires. On distribuait les rôles aux acteurs suivant les nécessités artistiques de la pièce ; souvent on assignait aux meilleurs des emplois secondaires s'ils leur convenaient particulièrement. Les artistes concevaient que ce personnage aurait autant d'importance dans la scène que l'intention de l'œuvre le permettait. Ils voyaient aussi, grâce à Barker, que chaque rôle, si réduit fut-il, était indispensable à l'ensemble. Prenons par exemple le cas de Mr. Edmund Gwenn qui se tailla un succès dans « Man and Supermann » où il jouait Straker. Quand il se produisit la fois suivante, il assumait le rôle de Baines, le sommelier, dans « The Return of the Prodigal ».

Le personnage ne devait paraître que quelques minutes et n'avait que quelques mots à dire. Pourtant, aussi longtemps qu'il était en scène, l'intérêt se concentrait sur lui. Il devint une figure d'importance, non qu'il fût essentiel au développement de l'intrigue, mais son jeu plein d'imagination était nécessaire pour créer l'atmosphère désirée par l'auteur. Quoique peu considérable, son rôle servait à fixer les rapports entre les personnages de la pièce. S'il avait été mal joué, toute l'œuvre en aurait souffert; car, si l'on ne sent pas, au théâtre, que les caractères secondaires, eux aussi, sont des hommes réels, les réactions de leur conduite dans les caractères des principaux personnages sont nécessairement vagues et fausses. A maintes reprises, en veillant aux moindres détails et à l'interprétation fidèle de chaque caractère, Barker créa une beauté et une vraisemblance inconnues d'ordinaire, dans les productions du « star manager ».

La présence, dans sa troupe, d'acteurs dressés à l'ancienne école compliqua pour Barker ce problème du perfectionnement d'un nouveau système d'interprétation. Il avait à lutter contre les artifices encouragés par les méthodes du « star manager » dont les procédés de mise en scène étaient tout à fait différents de ceux qu'on employait au « Court Theatre ». Le « star » produisait une pièce uniquement parce qu'elle contenait un rôle qui lui offrait quelque chance d'utiliser quelques-uns de ses plus célèbres effets. Il se fiait à sa personnalité, à son « chic » particulier ou à son magnétisme propre pour assurer le succès de l'œuvre. Les artifices ou autres faiblesses lui importaient peu. Sachant qu'il était la principale attraction, il rendait son rôle aussi dominant que possible; il insistait pour que tout aboutît aux scènes qu'il se réservait. Les personnages secondaires étaient, soit négligés, soit faussés, de manière à cacher les points faibles de la pièce. Il en résultait évidemment un déséquilibre dans les proportions des rôles et dans le jeu des acteurs. Le rôle de Barker fut de faire comprendre aux vieux artistes les maux d'un tel système.

Le nouvel art dramatique patronné par le « Court Theatre » n'avait aucun rôle qui convînt au premier acteur. Il était réaliste, moulé sur des incidents réels; comme dans la vie, la pensée et les émotions venaient de tous les personnages, les situations naissaient du jeu de leur personnalité. La pièce moderne

ne trouvait donc d'interprétation appropriée que dans la plus délicate harmonie de pensée et de sentiments entre les acteurs. Leur importance dans la mise en scène finale, et le rôle qu'ils jouent dans l'art du théâtre sont résumés par Barker en ces termes : « En secondant du meilleur de sa pensée la pensée des poètes, bien plus, en s'abandonnant tout entière à l'harmonie de l'intention dramatique, une troupe d'acteurs donne naissance à une beauté puissante qui n'était pas dans la pièce auparavant, qui n'est pas en eux, mais qui a maintenant quelque chose de la valeur intrinsèque de la belle musique, de cette qualité qui peut rendre grand ce qui était petit. Il y a de l'honneur dans cet art (26). »

Barker inspira sa troupe, non seulement par la maîtrise de sa direction, mais aussi par la valeur de son jeu propre. Il fut le principal représentant du style réaliste. Son succès d'acteur venait en particulier de ce qu'il mêlait l'intelligence à la fantaisie. Son art et son habileté étaient adoucis par un flot perpétuel d'humour anglais. Son jeu était, le plus souvent, le plus expressif au moment même où il était le plus enjoué. Il savait pénétrer ses rôles d'un esprit de jeunesse, si bien que la scène à laquelle il prenait part devenait pleine d'entrain. Il possédait à un très haut point, le charme, cet indéfinissable. Comme interprète de Shaw, il était excellent. Il fut acteur principal dans « *Candida* », dans « *Captain Brassbound's Conversion* », dans « *The Man of Destiny* » et dans « *Mrs. Warren's Profession* ». La vogue des pièces de Shaw à Londres était due en grande partie aux efforts de Barker comme acteur et comme metteur en scène. Nul n'égalait la verve d'élocution avec laquelle Barker attaquait les longues tirades de Shaw; Forbes Robertson lui-même, dans le *César* de Shaw n'égalait pas la poésie intellectuelle de Barker dans Keegan. Il eut aussi un remarquable succès dans le rôle du *Valentine* de « *You Never Can Tell* ». Ses exploits d'acteur seront notés plus tard, quand nous traiterons des pièces représentées au « *Court Theatre* ».

Barker rehaussa beaucoup l'effet artistique de ses mises en scènes en simplifiant les décors. H. B. Irving avait encouragé, sur le théâtre anglais, ce genre de réalisme scénique qui n'ontet-

(26) H. Granville-Barker. *The Exemplary Theatre*, p. 248.

tait aucun détail. En conséquence, la scène était surchargée pour le plus grand mal du jeu des acteurs. Le « Court Theatre » n'avait pas trop d'argent à dépenser pour les décors, mais personne ne regrettait l'absence de salons luxueux avec leurs massives bibliothèques bourrées de vrais livres. Ce n'est pas seulement une question d'économie qui causa ce changement dans la mise en scène. Barker comprit qu'un décor simple s'harmonisait mieux avec le ton sérieux des nouvelles pièces. Pour les présenter il imaginait plutôt un théâtre qu'une boutique de meubles élégants et de curiosités. L'abus de décorations et de costumes étrangers à la pièce, tendait, selon lui, à en obscurcir le sens. Décors, mobiliers, costumes, furent réduits au minimum nécessaire à la production, considérée comme un tout. L'intérêt de la représentation fut concentré sur le sens de l'œuvre, et l'art de l'interprétation. On pensait que la question de créer l'illusion totale ressortissait à un théâtre qui répondait à une forme plus élémentaire de plaisir. Il y avait un rapport logique manifeste entre les décors somptueux à la mode et un jeu qui était une personnification intégrale. Par contre un art d'interprétation exigeait un décor très simple; son effet n'en était que plus grand, quand il n'était ni gêné, ni détourné par des objets inutiles. Sans doute il arrive que la beauté picturale éclaire le ton ou le sens d'une scène. Chaque fois que Barker se permit cette décoration, il employa toujours les moyens les plus simples : harmonie de couleur, ombres et lumières agréables. Il pensait que la meilleure manière de vivifier l'imagination était d'en appeler au sens de la vue. La vieille théorie visait aux effets vastes et imposants. La représentation de « Don Juan in Hell » au « Court Theatre » montra que par quelques détails habilement choisis, on pouvait créer l'atmosphère scénique avec plus de succès que par l'étalage extravagant du théâtre commercial. Quelques objets suggestifs, beaux en eux-mêmes, composent un milieu propice en harmonie subtile avec les effets du langage. Un tel décor fait appel à l'imagination du spectateur et se fond avec la création de chaque sentiment nouveau. Mais un décor compliqué reste toujours une question d'actualité; il pèse sur la fantaisie. Dans certains cas, Barker ne fit pas assez attention à la décoration requise par les pièces poétiques. Dans l'« Hippolyte » la scène était peu attrayante. Dans

l' « Electre », pourtant, elle suggérait la gravité et l'attente en accord avec la mode dominante de l'œuvre.

Barker sentait que les décors devaient être, non seulement simples et suggestifs, mais encore relativement petits. Il croyait aussi qu'un théâtre de dimensions réduites était indispensable à la présentation des pièces modernes. De petits décors contribuent à créer l'illusion de la réalité. Les acteurs paraissent tels qu'ils sont dans la vie; alors ils peuvent se conduire et parler naturellement. Les subtilités qu'ils doivent dépeindre ne sont pas perdues pour l'auditoire. Les décors d'un petit théâtre convenaient également à la représentation des intérieurs où se jouaient le drame réaliste. Comme nous l'avons dit précédemment, le « Court Theatre » répondait très bien à ces exigences. La scène était si réduite qu'elle voulait forcément de petits accessoires. Le théâtre lui-même était si intime qu'on pouvait voir distinctement les acteurs de n'importe quelle place de la salle (27)'.

L'activité artistique multiple que Granville-Barker déploya au « Court Theatre » témoigne de son désir d'établir un lien vivant entre l'art dramatique, l'acteur et l'auditoire. Il créa ce rapport en l'œuvre et l'acteur en expliquant à celui-ci la portée des pièces modernes et la nécessité d'une nouvelle technique théâtrale. Il chercha aussi à composer une atmosphère d'intimité spirituelle entre l'œuvre et les spectateurs. Barker pensait que ce cycle vivant été fermé quand le bon théâtre émouvait l'auditoire et qu'à son tour celui-ci poussait les acteurs à une interprétation sincère. Pour réaliser cette vitalité artistique, il offrit son théâtre à un groupe « d'hommes et de femmes qui chercheraient à exprimer et à épurer leur imagination, leurs passions et leurs pensées par l'art dramatique (28) ». Il comprit qu'une fois ce but atteint, le théâtre remplissait sa haute mission; il fonctionnait alors comme centre important dans la vie du peuple; il se servait de la beauté et de la pensée pour corriger le goût informe de la masse du peuple. Le théâtre acquérait de l'importance en soutenant la dignité et la sincérité de l'art dramatique, en restant à la hauteur de l'époque et en dévelop-

(27) L. L. Hagen. *The Intimate Theatre Idea* dans *Architecture and Building*, t. 45, p. 100.

(28) H. Granville-Barker. *The Exemplary Theatre*, p. 34.

pant certaines idées importantes en leur temps. Il devenait alors le miroir de la vie nationale, une force révélatrice dans la vie du peuple. C'était cette conviction qui animait Barker quand il ouvrit le « Court Theatre » à G. B. Shaw et aux autres dramaturges modernes.

CHAPITRE III

Les pièces de G. B. Shaw

Nous avons indiqué que l'on avait attribué aux pièces de G. B. Shaw le plus grand nombre des représentations données au « Court Theatre ». Elles constituent aussi l'œuvre dramatique la plus importante qui y fut jouée. C'est pourquoi nous leur donnerons, relativement parlant, la place la plus importante, en consacrant ce chapitre à leur étude. Nous limiterons le débat à l'examen du sens de ces pièces, à la valeur de l'interprétation, à l'effet produit sur les critiques et sur l'auditoire. Dans un prochain chapitre, nous envisagerons l'importance de Shaw comme dramaturge et la nature de son influence. Pour le moment, nous essayerons de montrer comment, dans ses œuvres, Shaw délaissa les anciens sujets, c'est-à-dire, les complications sentimentales, pour traiter des questions sociales, morales et intellectuelles qui troublaient la conscience anglaise à son éveil. En étudiant l'interprétation, nous indiquerons dans quelle mesure Barker et sa troupe comprirent la portée de ces nouveaux thèmes et leur donnèrent l'expression appropriée. Nous discuterons les pièces dans l'ordre de leur première représentation au « Court Theatre ». Ce plan nous a semblé judicieux parce qu'il illustrera, de la manière la plus significative, l'accueil fait à l'œuvre dramatique de Shaw par les critiques et par le public.

La première représentation de « Candida » au « Court Theatre » eut lieu le 26 avril 1904. La pièce avait été écrite en 1894, mais était alors jouée devant le public de Londres pour la première fois. Elle produisit sur-le-champ une impression profonde et se classa comme une pièce à succès. Le fait que la femme restait attachée à son mari, situation dramatique qui avait tout le mérite de l'imprévu, fit sensation. C'était une satire divertissante d'un certain genre d'œuvre malsaine très en vogue alors :

la pièce française qui peignait le ménage à trois. Une belle mise en scène contribua également à sa popularité. La valeur des représentations du « Court Theatre » était rehaussée par le jeu excellent de Barker dans le rôle du poète Eugene Marchbanks, et l'interprétation exceptionnelle de Miss Sidney Fairbrother, qui rendit avec une probité étonnante le sérieux respectable, la dévotion sentimentale et discrète de la secrétaire de Morrel (1).

« Candida » atteignait à la puissance et à l'intensité par la profondeur de la pensée autant que par une connaissance pénétrante de l'âme humaine. Shaw essayait de plonger ses regards par delà la surface des choses pour découvrir les relations vitales et profondes entre trois caractères bien dessinés. Dans ces rapports résidait l'idée qu'il cherchait à exprimer. Différent de celui de plusieurs de ses œuvres postérieures, le thème de « Candida » est présenté au moyen d'une intrigue bien conduite, riche en situations dramatiques tendues. Malgré ces scènes à effet, la pièce est marquée par une quiétude qui rappelle le théâtre d'Ibsen. Elle a la perfection et la retenue de l'œuvre d'art.

L'histoire de « Candida » témoigne de l'intérêt que Shaw portait au théâtre d'idées, lequel parvient à des effets surprenants par la seule peinture des gens que nous rencontrons dans le cours normal de notre activité. « Candida » est l'histoire d'un jeune poète amoureux d'une femme clairvoyante et sympathique, épouse d'un pasteur socialiste. Celui-ci est un homme parfaitement sincère qui a le don naturel de prêcher la morale. La tâche de répandre ses convictions l'a tant absorbé qu'il a négligé de s'examiner lui-même et d'étudier ses rapports avec les autres. Il est attaché à sa femme qui l'aime ; il se considère comme le protecteur. En réalité il est le plus faible des deux, mais cela lui a échappé parce qu'il vit dans un monde artificiel, fait de l'importance de sa propre personne et de l'adoration de ses compagnons de travail. Le poète Marchbanks paraît entre eux. Il est sensible aux subtilités de la pensée humaine et du sentiment. C'est un imaginaire qui manque de sens pratique et qui fait appel au désir qu'a Candida de le protéger. Marchbanks, cependant, alarme la jeune femme par l'intensité de sa passion. Elle admire

(1) « Candida » dans le London Times, 27 avril 1904.

la sensibilité poétique et les beautés du sentiment mais, avant tout, c'est une personne simple et pratique qui apprécie la vie domestique. Elle ne peut le rejoindre dans le monde de l'imagination. Elle jouit de son adoration, mais elle ne peut aller avec lui dans un royaume dont elle ne sait rien. Comme tous les poètes il doit rester seul pour suivre les sentiers de ses désirs. Sa force dans le domaine spirituel semble faiblesse dans la vie pratique. Le Révérend James Morrell, confiné dans le domaine exigu de sa morale, le regarde d'abord d'un air protecteur : le dialogue dans lequel ces deux hommes discutent de leurs droits respectifs sur *Candida* est l'un des plus poignants que Shaw ait écrits. L'intérêt qu'il présente est d'autant plus intense que les volontés opposées représentent des groupes d'idées qui mènent la vie des hommes. Morrell commence à sentir sa propre infériorité. Il craint que le poète n'ait raison. Quand la pièce se termine, *Candida* a préféré le plus faible des deux et le poète s'en va sans amertume. *Candida* a choisi d'après ses besoins, d'après les devoirs et les joies de la vie domestique. On nous dit que ni le mari ni la femme ne connaissent le secret qui est dans l'âme du poète. Marchbanks, par la bouche duquel Shaw indique l'idée centrale de la pièce, a appris que le bonheur n'est pas le but suprême de la vie. Il comprend que c'est à lui-même qu'il doit, en premier lieu, rendre service et que ce doit être sur un plan plus élevé que ne le conçoit l'esprit bourgeois. L'amour doit céder le pas aux nobles desseins auxquels le poète est destiné.

« *Candida* » est la première pièce qui montre que Shaw devient audacieusement idéaliste. Dans ses œuvres précédentes, cette tendance est déjà sensible, mais moins nettement, à côté d'un point de vue rationaliste, conformément auquel il critique les conventions et les institutions sociales. Là, Shaw essaye de prouver que les règles arbitraires tant morales que sociales, ne valent pas pour l'être d'exception, pour le génie. Celui-là doit rester seul, libéré du joug des conventions de la vie, libéré même du bonheur. Son pouvoir vient de ce qu'il se suffit à lui-même ; son triomphe, de la mise en œuvre de sa propre force. La consolation de l'amour, du bonheur, est bonne pour le commun des hommes.

Cette œuvre est parmi les meilleures que Shaw ait écrites, bien qu'elle ne soit pas radicalement différente de la pièce « bien

construite ». Il ne s'était pas encore débarrassé de l'influence de « Sardoodleism » qu'il avait combattu si bruyamment. Le public suivait aisément le développement de l'intrigue parce que l'intérêt est concentré d'un bout à l'autre sur le thème principal. Elle finit au point où l'auditoire, regardant en arrière peut comprendre tous les événements qui sont survenus.

La pièce amusait beaucoup les spectateurs. Ils goûtaient la nouveauté des idées et la vie des personnages, mais le sens les embarrassait. Ils n'étaient pas encore habitués à un exposé aussi franc d'idées personnelles. Ils tenaient en grande vénération les conventions morales que Shaw traitait avec une bonne humeur méprisante ou avec une évidente pitié. Ils étaient surpris par le mélange du tragique et de l'humour dans l'œuvre de Shaw, par cette habitude qu'il avait d'attribuer à un même individu des traits de caractère opposés. Cette fidélité à la nature déconcertait des gens accoutumés à voir dans un personnage une unité, un tout. Shaw rendait encore plus difficile à l'auditoire la compréhension de « Candida » parce qu'il employait la méthode du contraste exprimé en paradoxes. Il réussit ses scènes comiques par une opposition frappante entre des idées et par le contraste entre l'idée et l'attitude de la personne qui l'exprime. « Candida » est une pièce intellectuelle et psychologique parce qu'elle tend à révéler un caractère qui plaide la cause d'une idée ; doctrinaire, parce qu'elle cherche à exposer une théorie. Parce qu'ils ne parvenaient pas à saisir que l'idée fait l'unité de « Candida », et que les personnages sont des représentations concrètes d'un point de vue intellectuel, le public et les critiques furent confondus par le sens de la pièce. « Candida » était réellement un « Mystère » comme l'indiquait le sous-titre.

Un des « clous » de la représentation fut le succès de Granville-Barker dans le rôle d'Eugene Marchbanks. Barker était capable de jouer le poète, car l'interprétation d'un tempérament lyrique cadrait parfaitement avec son talent. Sa voix aussi exprimait bien la contemplation. Elle possédait un timbre étrange et personnel, qui, s'il limitait la variété de ses interprétations, était particulièrement heureux dans ce rôle. Il n'y avait pas l'ombre de conscience de soi dans son jeu ; il n'avait pas l'air de suivre le son de sa voix comme la plupart des acteurs, mais d'écouter sa pensée, devenue perceptible. Barker excellait

à rendre des émotions intellectuelles. Ce rôle lui convenait donc à merveille. Miss Kate Rorke fut une excellente Candida. Les personnages secondaires étaient vraiment vivants. La troupe prenait plaisir à cette représentation parce que la dialectique brillante faisait de la pièce un divertissement captivant ; il semblait aussi qu'elle eût compris la portée du thème.

La réputation de Shaw comme dramaturge fit encore un grand pas après la production de « John Bull's Other Island » le 1^{er} novembre 1904. Dès la première représentation, la pièce connut un succès artistique et mondain ; plus tard, le roi lui-même ordonna de la jouer (2). La situation politique était telle à l'époque, que l'étude de la question irlandaise tombait fort à propos. Si la perfection avec laquelle Shaw développait et terminait l'histoire de « Candida » contribua au succès de cette pièce, « John Bull's Other Island » est remarquable parce que le succès fut acquis, malgré l'absence d'intrigue. L'œuvre ne comporte nulle complication, aucune crise et rien qui ressemble à une fin, en fait, elle ne renferme aucune des qualités de la pièce « bien construite ». Shaw rompt carrément avec la tradition et trouve la liberté artistique en ne se conformant plus aux conventions. La pièce inaugure, à vrai dire, un nouveau genre d'art dramatique. L'émotion est subordonnée à l'idée, l'action a moins d'importance que les caractères, et le conflit d'idées remplace le conflit des volontés prescrit par les formules dramatiques. Elle marque aussi un progrès dans la manière de Shaw, en tant qu'elle révèle une tendance à devenir moins fantaisiste et plus humain. Le fait que Shaw y a mis ce personnage qui, dans les pièces précédentes n'était autre que lui-même, déguisé, nous l'indique.

« John Bull's Other Island » est simplement l'histoire de deux amis et associés, un Irlandais et un Anglais, qui se rendent en Irlande dans l'ancienne maison du premier pour donner ordre de saisie immobilière. Poussé par les événements, l'Anglais, Tom Broadbent, décide de devenir candidat au siège de député de l'endroit. Comme par hasard, une autre bonne fortune lui échoit : il se fiance, avec l'approbation de son ami, à une jeune femme

(2) Cette pièce eut 121 représentations en trois saisons, sous la direction de Barker. Deux pièces seulement du répertoire furent jouées plus souvent : « You Never Can Tell », 149 fois, et « Man and Superman », 176. Le nombre total des représentations fut de 988. Sur ce nombre, 701 étaient des pièces de G. B. Shaw.

avec qui l'Irlandais a été en relations presque tendres avant de quitter son pays. Telle est l'action, si l'on peut dire, qui manque même d'une teinte de jalousie pour accroître l'effet dramatique. L'intérêt réside uniquement dans la présentation des caractères et dans le contraste entre des tempéraments. La peinture est exécutée de main de maître : les situations ont l'air de se produire naturellement. Les caractères se développent par une suite très logique d'événements attendus. Pas une scène ne semble créée pour l'effet théâtral. Au cours de la pièce, Shaw relève les conceptions vides de l'existence, les lieux communs quotidiens, les phrases hypocrites, les conventions vaines, les sentiments feints. Discrètement, l'acuité de son esprit crève toutes ces contre-façons de la vérité. Devant ce sujet agréable et l'excellence de l'interprétation, les critiques s'accordèrent pour dire que la pièce était une des meilleures qu'on pût voir à Londres. Cependant, tous ne prirent pas du bon côté le dédain de Shaw pour la technique conventionnelle. Certains jugèrent fantaisistes et absurdes les idées que des feuilletonistes notoires trouvaient importantes et profondes. Quoique ravis par la dialectique souple de l'œuvre, des rédacteurs de revue se plaignaient de la déception que leur donnait la pièce à cause du mépris voulu et opiniâtre de toute construction. Ils refusaient de reconnaître comme œuvre dramatique le divertissement que leur procurait Shaw. Ils trouvaient encore à redire à « *John Bull's Other Island* » parce qu'il ne traite d'aucune émotion vitale. D'ailleurs, leurs protestations ne gênèrent en rien le brillant succès de la pièce et Shaw lui-même nous explique ce phénomène : « Tout naturellement, les spectateurs anglais l'avalèrent avec avidité et s'en pourléchèrent ; ils rirent d'autant plus franchement qu'ils sentaient qu'ils étaient en train d'accepter une caricature d'eux-mêmes avec l'humour le plus tolérant, avec un esprit très large. Ils voulaient bien me permettre de représenter un Tom Broadbent aveuglé par la politique, hypnotisé, au point d'en avoir le bon sens complètement oblitéré, par les articles de tête des journaux et les orateurs parlementaires, dépourvu de délicatesse morale, sans tact en société, pourvu qu'il fût gai, robuste, bienveillant, qu'il ne fût pas envieux, et, surtout, qu'il réussît, après avoir pataugé en affaires et en amour (3). »

(3) G. B. Shaw. Préface à « *John Bull's Other Island* » (1914), p. VI.

Dans cette pièce, Shaw expose quelles sont à son avis, les principales différences entre l'Anglais et l'Irlandais. Celui-ci est plus imaginatif, mais il n'a aucune illusion sur les faits positifs. L'Anglais, au contraire, est la dupe de son imagination. Aussi n'a-t-il qu'une conception sentimentale et confuse de la réalité. Shaw attribue l'opposition des tempéraments au climat : il ne croit pas à la race. Le dialogue qui peint souvent ces caractères opposés de l'Anglais et de l'Irlandais, manifeste clairement ces différences. Prenons par exemple la conversation entre Larry Doyle et Broadbent à l'acte premier. Ils parlent de leur projet de voyage en Irlande, pour visiter l'ancienne maison de Doyle.

Doyle. « Comment pourrai-je m'entendre avec un petit régisseur de campagne qui augmente son 5 % de bénéfices en s'occupant un peu de culture et d'un bout de propriété dans la ville la plus proche. Que lui dirai-je ? et que me dira-t-il ? »

Broadbent (scandalisé). — Mais vous êtes père et fils, voyons !

Doyle. — Quelle différence cela fait-il ? Que diriez-vous si je vous proposais de rendre visite à votre père ?

Broadbent (avec le sentiment du devoir filial). — Je me suis toujours fait un devoir d'aller voir mon père jusqu'au jour où il a perdu la tête.

Doyle (compatissant). — Serait-il devenu fou ? Vous ne me l'avez jamais dit.

Broadbent. — Il s'est associé à la ligue pour le « Tariff Reform ». Il n'aurait jamais fait ça s'il n'avait pas eu le cerveau affaibli. (Commençant à déclamer.) Il s'est laissé prendre aux ruses d'un charlatan de politicien... ruses d'un charlatan de politicien... (4) »

Le contraste entre les deux hommes est frappant. Broadbent est plein de sensibilité ; il se prend lui-même et il prend la vie très au sérieux. Mais la finesse, le sens de l'humour et des proportions lui manquent. Larry est clairvoyant et raisonnable au point d'en perdre le goût de la vie. Il ne peut idéaliser ni un pays ni un individu. Seul un idéal mythique, illusoire, peut l'émouvoir. Il est attaché à Tom Broadbent parce que l'ardeur émotionnelle de Tom lui fait comprendre que les choses ont un prix sur le moment. Il trouve que le sens pratique de l'anglais et son amour de l'action, sont plus satisfaisants pour l'individu que sa propre vivacité d'esprit. Larry méprise le romanesque et

(4) G. B. Shaw. « John Bull's Other Island » (1914), acte 1, p. 21.

le mysticisme ; son penchant à donner de l'importance aux objets difficiles à atteindre, le trouble. Sa vie est empoisonnée par cette lutte perpétuelle qu'il poursuit pour s'habituer à la vie. Il admire le monde britannique du commerce et de l'industrie parce qu'il y trouve un refuge, loin de ses rêves et de ses pensées. Mais il comprend que les affaires ne satisfont pas les besoins de son imagination. Larry est intimement réaliste. Il n'aime pas le prêtre du village, le père Keegan, qui, en proie à la même dépression, s'est détourné du monde réel pour vivre dans l'atmosphère desséchée de la contemplation. Il reconnaît avec lui la vulgarité des plans de Broadbent, mais il les défend contre le vain esprit de protestation des Irlandais. Broadbent, de son côté, parle avec un enthousiasme respectueux de Ruskin et de Shelley, dont il aimait lire les œuvres, quand il était petit. Il écoute les discours du père Keegan avec cette supériorité que « la force, le contentement de soi, la confiance en la société, la suffisance enjouée, l'argent, le confort et la bonne nourriture donnent à tous les gens bien portants (5) ». Il admire le père Keegan, mais il ne peut absolument pas croire ce qu'il dit. Il aime les Irlandais et leur pays, parce qu'ils servent admirablement les desseins de son entreprise (6).

La pièce est un tableau impartial de la bonne vieille Irlande, dans ses rapports avec l'Anglais toujours vainqueur. C'est un triomphe de clairvoyance et d'esprit, à la fois, par le sens de la réalité et par la fantaisie qu'y déploient les personnages. Ils restent faussés, intellectualisés peut-être, mais néanmoins vibrants de pensée et d'activité réelle. Barker et ses acteurs comprirent le sens de la pièce. Les tirades véhémentes persuadaient l'auditoire par la rapidité du débit, par les saillies brillantes. Calvert, dans le rôle de Broadbent, et Granville-Barker dans celui du poétique père Keegan, séduisirent les spectateurs par leur jeu naturel et l'unité artistique de leur interprétation.

« How He Lied to Her Husband » fut écrit en 1904 et produit pour la première fois au « Court Theatre » le 28 février 1905. C'est une pièce de circonstance, purement burlesque de sujet et qui n'a d'autre intérêt que de nous révéler un Shaw facétieux. Le thème de cette comédie pleine d'entrain en un acte, est la satire

(5) G. B. Shaw. Préface à « John Bull's Other Island » (1914), p. VII.

(6) « John Bull's Other Island » dans *The Tribune* du 18 sept. 1906.

des intellectuels qui faisaient de « *Candida* » une idole. Ainsi Shaw exploita la vogue de « *Candida* ».

Le jeune Henry Apjohn et Mrs. Bompas ont ébauché une liaison sentimentale rapide sous l'influence des idées de « *Candida* ». Le mari découvre des poèmes écrits par Henry à sa femme. A l'instigation de Mrs. Bompas, Henry lui donne une explication fausse et déclare qu'il les a adressés à Aurore, le soleil. Le mari se fâche du prétendu manque d'intérêt d'Henry pour sa femme. Dans la discussion qui s'ensuit, Henry confesse son amour et le mari, rassuré, exprime son désir de publier les poèmes.

Cette pièce fut en général regardée comme une parodie de « *Candida* » ; Shaw nia le fait avec une précision symptomatique. Dans sa préface, il explique l'origine de cette satire informe. « Je la publie comme exemple de ce qu'on peut faire avec le cadre dramatique le plus banal, si l'on y place des traits observés et réalistes, au lieu d'un romantisme doctrinaire. Rien n'est plus usé au théâtre que la situation de mari, femme et amant et le comique de la farce bouffonne. Je les ai repris et j'en ai tiré une pièce originale, comme n'importe qui le fera s'il veut bien chercher la matière autour de lui au lieu de copier *Othello* et les milliers de pièces qui ont découlé des suppositions romanesques et du faux point d'honneur d'*Othello* (7). »

L'histoire est trop insignifiante pour rendre, au théâtre, autre chose qu'un comique très ordinaire. Les caractères ont beau être un peu ridicules, ils sont assez réels pour rester vraisemblables, dans une certaine mesure. La farce bouffonne n'était guère convaincante venant ainsi au milieu de pièces très réalistes. Le public fit un très chaleureux accueil à l'interprétation de Gertrude Kingston (Elle), Granville-Barker (Lui) et de Mr Poulton (Bompas).

« *You Never Can Tell* » fut représenté pour la première fois au « *Court Theatre* » le 2 mai 1905. A cause des courants d'idées qui s'y contredisaient et du comique qui s'y déchaînait, la pièce devint l'une des œuvres les plus populaires de Shaw.

C'est une simple farce par l'esprit autant que par l'extravagance des caractères du dialogue. Shaw utilise à son profit les personnages et les procédés traditionnels de la comédie victo-

(7) G. B. Shaw. Préface à « *How He Lied to Her Husband* », p. 179.

rienne (8). Il anime des situations et des caractères manifestement usés en leur communiquant son entrain. Les rapides changements d'humeur et le mouvement qui en résultent mettent en lumière la méfiance de Shaw pour la forme dramatique conventionnelle. Aucune unité de ton dans la pièce ; c'est un mélange d'extravagances burlesques et de comique ; elle suit les caprices de l'esprit et non les formules de la composition traditionnelle. « En réalité, l'œuvre appartient presque à un genre nouveau ; elle diffère de la farce ordinaire où l'action prédomine aux dépens de la pensée. En effet, l'idée ou, plutôt, un rationalisme vivace l'emporte sur tout ; les grimaces sont psychiques et non physiques (9). »

« *You Never Can Tell* » captiva l'auditoire par la qualité particulière de l'esprit et une fantaisie burlesque pleine d'entrain. L'intention satirique de l'œuvre de Shaw demeure, mais elle ne s'exprime pas en salves de harangues verbales, déchargées sur les spectateurs par delà la rampe. Au contraire, la critique des distinctions sociales, de la famille, du protocole, des fiançailles, est exprimée indirectement, au cours de la pièce. Le mouvement rapide, les traits d'esprit soudains, les brusques surprises charmèrent le public comme les critiques conservateurs. Ceux-ci durent admettre que « *You Never Can Tell* » se rapprochait plus que les autres œuvres de Shaw de ce que tout le monde appelait la vraie comédie. Ils avaient refusé ce nom à ses autres pièces parce qu'elles ne se conformaient pas au type conventionnel du théâtre précédent. Ils étaient troublés par l'esprit scrutateur et pénétrant de l'auteur, par son analyse persistante des travers humains et sociaux. La comédie de Shaw s'adressait à l'esprit ; elle les inquiétait. La pièce, pourtant, avait de l'entrain et un humour éblouissant qui en compensaient l'intellectualité.

Shaw se plaignait de ce qu'on avait beaucoup trop exploité l'attraction des sexes comme ressort d'une pièce. Dans l'ancien théâtre, presque tous les actes du héros avaient pour but de plaire à la femme aimée. Shaw critiquait les dramaturges contemporains parce qu'ils peignaient une passion, qui n'a de puissance que dans les rêveries, comme si elle avait autant de force dans la

(8) J. Corbin. G. B. Shaw and his Mannikins dans *The New York Sun* du 15 oct. 1905.

(9) A. Henderson. George B. Shaw (1920), p. 323.

vie pratique. Ils ne la décrivaient pas franchement et honnêtement. Dans ses œuvres, Shaw entreprend de ruiner cette conception fausse. Il s'efforce en particulier de déterminer très clairement les rapports psychologiques entre ses personnages. Son analyse intellectuelle de la passion sexuelle aboutit à isoler celle-ci de tous les autres sentiments et émotions d'une manière assez artificielle. Ses amoureux expliquent simplement par leurs discours l'état mental dans lequel ils se trouvent. A l'instigation de Shaw, ils évitent le langage de l'affection et de l'admiration par lequel, normalement, s'exprime l'amour. Tous les accessoires de poésie et de sympathie deviennent distincts de la passion sexuelle. Dans cette pièce, l'amour apparaît comme une impulsion qu'on ne peut pas raisonner, mais seulement analyser. Partant de là, un homme clairvoyant regarde la condition de celui qui aime comme une sorte d'état soporifique, dans lequel on porte sur un autre individu des jugements ridiculement faux. Valentine jouit témérairement de sa passion, quoiqu'il sache qu'elle se ménage des regrets futurs. Par suite de cette nouvelle peinture de l'amour, lorsque Gloria se retourne pour embrasser Valentine, il serait réellement content d'en avoir fini. A ce moment les auditeurs éclatent toujours de rire. Voyant par là que le public n'arrivait pas à apprécier l'intention sérieuse de la pièce, Shaw donna ouvertement les explications sur le sens de l'œuvre. Il déclare : « Les gens s'imaginent que les actes et les sentiments sont dictés par des systèmes moraux et religieux, par des codes d'honneur, des conventions de bienséance étrangers à la volonté réelle de l'homme. Or, grâce à mes dons de dramaturge, je sais que ces conventions ne leur fournissent pas de motifs d'action. Ce sont des justifications de leur conduite, très plausibles ex-post facto, mais les causes réelles sont au plus profond de la volonté même.

« Ainsi, un élément comique perpétuel naît dans la vie quotidienne du contraste entre les mobiles réels et les prétextes artificiels ; et quand le dramaturge refuse d'être dupe, quand il force son auditoire à rire de l'imposture, on tente toujours un effort désespéré pour étouffer le scandale et sauver la façade au moyen d'une convention nouvelle, à savoir que quiconque refuse de jouer le jeu traditionnel est un cynique, un satirique, un farceur,

quelqu'un que personne ne prend au sérieux (10). » Shaw ne se contentait pas d'amuser le public. Il voulait qu'on appréciât le dessein de la pièce, les sentiments, la pensée et l'exécution.

Dans l'ensemble, le « Court Theatre » interpréta convenablement la pièce. L'humour bouffon des jumeaux n'avait pas besoin d'explications pour être compréhensible. Ils plaisent sur la scène, quoiqu'il fût difficile de jouer naturellement ces rôles. Le badinage spontané sous une forme de burlesque puéril est extrêmement malaisé à rendre. Les acteurs du « Court Theatre » n'y parvinrent jamais complètement; ils avaient tendance à charger. Le rôle du garçon William fut joué avec la délicatesse convenable par Mr. Louis Calvert. Granville-Barker interprétant Valentine, excella précisément par ces vifs sursauts du cœur qui caractérisent si bien les héros de Shaw. Mr. Barnes en Finch Mc Comas, fut très drôle et plut beaucoup. Les autres rôles étaient tous bien tenus. Dans l'ensemble, la troupe montra de l'intelligence dans l'interprétation des personnages.

« Man and Superman » fut composé en 1903 et 1904 et joué pour la première fois au « Court Theatre » le 23 mai 1905. Il marque l'avènement à la scène anglaise d'un nouveau genre d'œuvre divertissante : la pièce de discussion. Cette pièce nous montre combien Shaw s'est éloigné d'Ibsen. Sa vitalité et son humour ne se pouvaient pas s'exprimer complètement sous la forme stricte du théâtre d'Ibsen.

La pièce expose avec quelque exagération les relations amoureuses d'un homme et d'une femme ; l'intérêt de cette étude était accru du fait que tout l'auditoire savait, bien qu'en général la chose fût tenue secrète, que les femmes ont des idées amoureuses autant que les hommes et, qu'à leur manière, elles cherchent aussi souvent à atteindre l'objet. Ann et Tanner qu'aucune préface n'expliquait, ni aucune appendice, apparurent sur la scène comme des exceptions. Ceux des critiques qui étaient esclaves de la tradition, ne voulurent pas suivre la pensée de Shaw. Ils déclarèrent qu'il ne faisait que fausser la vie, qu'il ne connaissait pas la nature humaine et que tous les personnages n'étaient qu'un portrait de l'auteur. Ils prétendirent qu'il se moquait du

(10) G. B. Shaw. Our Saturday Talk (VI) dans Saturday Westminster Gazette, 26 nov. 1904, p. 10.

public, qu'il n'était qu'un farceur. Ils l'accusèrent de rechercher la publicité et de vouloir satisfaire à tout prix la curiosité. Ils regardèrent ses personnages comme dépourvus de cœur, sa philosophie comme immorale ; Shaw les troublait en insistant sur l'instabilité des émotions et des jugements humains. Cette idée est l'une des assertions fondamentales de son théâtre, touchant la nature humaine. L'affirmation de cette théorie est l'une des principales raisons pour lesquelles ses œuvres parurent bizarres. L'instabilité normale de l'émotion avait été jusqu'alors fort peu étudiée dans le théâtre anglais ; d'ordinaire on attribuait ces caprices de volonté et ces oscillations du sentiment à des caractères qui devaient paraître faibles. Or Shaw nous présente des personnages d'une grande fermeté, comme Ann et Tanner, et malgré cela versatiles.

D'après les déclarations de Shaw, Ann est la femme en général. Ses instincts la poussent à choisir Tanner comme père de ses enfants. Lui sait que se marier signifie perdre sa liberté, par conséquent son utilité sociale et son bonheur. Il ne respecte pas la personnalité d'Ann ; il l'approuve seulement parce qu'il voit qu'en elle toutes les impulsions, tous les actes et toutes les pensées sont subordonnés au but vital de la nature. C'est dans des rapports de ce genre que Shaw entreprend de monter le vrai drame de la vie sexuelle. Il déclare que la formule ordinaire de la pièce qui traite des relations entre homme et femme consiste à porter sur la scène un conflit entre l'individu et la loi. Il regarde ce débat comme purement judiciaire. Dans « *Man and Superman* », il discute les rapports réels entre les sexes. Dans la préface, il explique pourquoi il a réagi contre l'ancien théâtre. « Quoique nous ayons nombre de pièces tantôt avec un héros et une héroïne qui sont amoureux l'un de l'autre et qui doivent donc se marier ou périr à la fin, tantôt avec des gens dont les rapports ont été compliqués par les lois du mariage, — sans compter le genre de pièces plus libres qui exploitent la tradition, et où les intrigues amoureuses illicites sont à la fois coupables et délicieuses, — nous n'avons pas d'œuvres modernes anglaises où l'attraction des sexes soit le ressort de l'action (11). »

Dans « *Man and Superman* », Shaw nous donne sa propre

(11) G. B. Shaw. Préface à « *Man and Superman* » (1905), p. VII.

conception philosophique de ce sujet. Il y a lutte entre Jack Tanner et Ann. Tanner cède en fin de compte parce qu'il ne peut pas faire autrement. Il méprise Ann. C'est une personne fanfaronne et menteuse qui use de ses attraits pour forcer les hommes à lui donner ce qu'elle veut. Il comprend aussi que la personnalité actuelle d'Ann disparaîtra, qu'elle deviendra la vraie femme, celle qui ne peut s'intéresser réellement qu'à ses enfants. Il sait qu'elle jugera absurdes ses désirs de réforme sociale et qu'elle les contrariera autant qu'elle le croira nécessaire. Quoique Tanner se rende à regret, il cède de bonne grâce. Ann et lui, en obéissant à l'attraction qu'ils éprouvent l'un pour l'autre, se plient à la « Force Vitale ». Par là, ils contribuent à créer le surhomme, seul but qui vaille la peine en ce monde. Tous deux ont raison de sacrifier leur bonheur et leurs ambitions, car tout cela ne peut se comparer en importance avec le fait de mettre au monde des enfants engendrés par l'attraction réciproque. Néanmoins, l'institution qui force deux personnes, sans aucun point commun, à passer leur vie ensemble est injuste. Il s'ensuit donc logiquement que l'enfant est le seul but du mariage et qu'il est absurde de faire de cette union une attache. De plus, le fait qu'ils auront à vivre toujours ensemble pousse les hommes et les femmes à se marier pour des motifs déplacés, l'affection ou l'égoïsme par exemple, au détriment des générations suivantes. Telle est cette comédie philosophique, au spectacle de laquelle la salle applaudit des idées qu'elle n'aurait pas tolérées si elle en avait réalisé la portée.

La mise en scène fut très admirée. Tanner fut l'une des meilleures créations de Granville-Barker. Son tempéramment intellectuel et ses manières enjouées s'adaptaient parfaitement à cette brillante comédie d'idées. Son jeu suscita maint commentaire élogieux, celui de A. B. Walkley par exemple : « Jamais dramaturge n'eut plus de chance que Shaw quand il trouva en Granville-Barker l'interprète né de son génie. Il est si alerte, si enjoué, si intelligent, avec une imprudence si séduisante et tant de volubilité dans le débit ! (12). » On applaudit chaleureusement Lillah Me Carthy, interprétant la froide audace d'Ann et sa tenacité insidieuse. Les autres rôles furent joués à la perfection.

(12) A. B. Walkley. *Drama and Life* (1908), p. 232. Ce livre est une collection de comptes rendus sur le théâtre parus dans le *London Times*.

Les critiques accueillirent très diversement « Man and Superman ». Ils conseillèrent à Shaw d'accorder moins d'attention dans ses pièces à l'exposé systématique des idées pour se soucier davantage du développement organique de l'intrigue (13)¹. On l'accusa d'être incapable de remplir les obligations que le sujet impose à l'artiste. Son indifférence profonde pour la liaison des actes de la pièce, la manière dont il utilisait les faits de la vie extérieure pour des fins de propagande, furent tournés en ridicule. On le prit pour un faiseur de paradoxes, pour un iconoclaste qui traitait sans ménagements les règles essentielles de l'art dramatique. Que l'unité des pièces de Shaw résidât dans l'idée et non dans l'intrigue, voilà qui constituait une hérésie pour les critiques férus de conventions. Ils jugeaient la pièce faible, désordonnée et contraire à la nature, à cause du ramassis de l'intrigue. Les idées sur la révision des systèmes de morale ou sur les théories de l'instinct sexuel, idées d'ailleurs empruntées à Nietzsche, étaient assurément discutables pour des philosophes. Mais la première préoccupation des critiques à l'occasion d'une pièce était l'intrigue et l'on jugeait que la préférence naturelle de Shaw pour un exposé dialectique et la substitution de l'idée à l'action étaient fatales à l'art dramatique.

« Major Barbara », écrit en 1905, fut produit pour la première fois à Londres le 28 novembre de la même année, au « Court Theatre ». La pièce illustre avec précision la méthode dramatique de Shaw, puisque lui-même appela son œuvre une « Discussion en trois actes ». Ce genre de pièces est la dernière forme du théâtre réformateur.

« Major Barbara » reprend l'examen des problèmes économiques que Shaw avait déjà traités dans « Mrs. Warren's Profession ». C'est l'expression des convictions du Shaw socialiste, sur la force fondamentale du déterminisme social (14). Dans « Major Barbara », Shaw discute l'Armée du Salut, le parlement, la presse, l'éducation dans les universités, la philosophie de la guerre, l'alcoolisme, la philanthropie, les fiançailles, le mariage et les usines d'explosifs. Lui-même nous révèle l'esprit qui anime sa pièce : « Me voici, moi, par exemple, homme respectable, par

(13) A. B. Walkley. *Drama and Life*, p. 227.

(14) A. K. Rogers. *Shaw's Philosophy* dans *The Hibbert Journal*, t. 8, p. 818.

ma classe sociale ; ennemi du gaspillage et du désordre, par bon sens ; doué, par constitution intellectuelle, d'un esprit méthodique frisant le pédantisme ; craintif et économe par tempérament, presque vieille fille ; pourtant je suis, j'ai toujours été et serai toujours désormais un écrivain révolutionnaire, parce que nos lois rendent la loi impossible ; que nos libertés détruisent notre indépendance ; que notre propriété n'est que le vol organisé ; notre morale une impudente hypocrisie ; notre sagesse nous est enseignée par des dupes sans expérience ou dont l'expérience est fausse ; notre pouvoir est aux mains de faibles et de lâches et notre honneur est en tous points frelaté. J'ai de bonnes raisons pour haïr l'ordre existant (15). »

« Major Barbara » nous expose le rôle que jouent la religion et l'argent dans l'organisation sociale actuelle (16). C'est l'histoire d'une femme qui vit pour sa religion et qui la perd. Elle trouve enfin une croyance selon laquelle son cœur enthousiaste peut vivre. Sans doute était-ce la première fois que l'on traitait le thème du conflit entre deux religions dans une âme. Barbara est la fille du principal actionnaire d'une des plus grandes usines de canons qui soient au monde. Il y a des années que ses parents se sont séparés. Au premier acte, la mère, Lady Britomart, encourage le retour de son mari Undershaft dans la famille. Elle y est poussée par la nécessité d'entretenir ses deux filles qui sont fiancées à des hommes sans argent. L'une est une jeune fille du monde très ordinaire ; l'autre, Barbara, qui a un véritable génie pour sauver les âmes, est un membre éminent de l'Armée du Salut. Elle est fiancée à un professeur de grec : Cusins. Undershaft s'intéresse aux affaires de Barbara. Tous deux ont des natures religieuses, mais un monde sépare leurs croyances. Comme chacun veut convertir l'autre, ils concluent un marché ; lui visitera l'abri de l'Armée du Salut si elle consent à voir l'usine de canons.

Le second acte est plein de passion, de pathétique et d'un réalisme qui porte. L'extase ironique que Cusins y apporte introduit une note sévère et intellectuelle dans les événements. La scène se déroule à l'abri de l'Armée du Salut. Undershaft regarde

(15) G. B. Shaw. Préface à « Major Barbara » (1920), p. 235.

(16) W. T. Stead. Impressions of the Theatre (XIV), « Major Barbara » dans la Review of Reviews du 27 janv. 1906, p. 23.

cette façon de sauver les âmes avec une sombre sympathie. Une chance s'offre à lui quand il propose de compléter la souscription d'une grosse somme d'argent qui est d'une importance capitale pour l'Armée du Salut. Barbara a déjà refusé 100 livres de son père parce qu'elle veut qu'il renonce à tirer profit des souffrances humaines. Mais l'Armée accepte l'argent avec des remerciements reconnaissants.

Le choc est terrible pour Barbara qui comprend pour la première fois, que la puissance de l'Armée repose, en fin de compte, sur l'appui de ses pires ennemis. Elle sent qu'une croisade qui puise sa force dans les maux qu'elle cherche à détruire ne peut corriger le monde. Dès qu'elle voit que le mal est le ressort qui donne à l'Armée du Salut son pouvoir, et que celle-ci n'a pas les moyens de penser à l'âme de l'individu, tant que se pose la question d'argent, elle ne peut plus croire. La critique est dirigée contre toutes les églises et institutions charitables, dans la mesure où elles agissent ainsi. Shaw, le révolutionnaire, tourne au ridicule cette pratique parce qu'elle tend à calmer les pauvres en les rendant moins mécontents de ces conditions sociales contre lesquelles ils devraient se révolter. Elle fait aussi croire aux riches qu'ils sont justes et honnêtes en leur fournissant l'occasion d'être larges et généreux.

Il faut gagner de l'argent à tout prix, telle est la doctrine expresse d'Undershaft. Il prêche la théorie de l'affirmation de soi qui est celle de Shaw, il prêche aux pauvres la révolte. Il répète : « Maudits soient les pauvres » pour que tous les indigents arrivent à sentir que leur affliction est intolérable, ou soient honteux de la faiblesse qui les maintient dans cet état. L'argent est la chose la plus importante au monde parce qu'elle mène à l'indépendance. Il croit que la pauvreté est « le pire des crimes ». Tous les autres sont vertus à côté ; tous les autres déshonneurs sont distinctions chevaleresques, comparés à celui-là. La pauvreté flétrit des villes entières ; elle répand d'horribles corruptions, frappe à mort l'âme de tous ceux qui la voient, qui l'entendent, qui la sentent. Ce que vous appelez crime n'est rien : un meurtre ici, un vol là, un coup par ci, une imprécation par là. Qu'importe ? Ce ne sont là que les accidents et les maladies de la vie, il n'y a pas cinquante criminels professionnels authentiques à Londres. Mais il y a des millions de pauvres gens, de gens

abjects, de gens sales, mal nourris, mal habillés. Ils nous contaminent, moralement et physiquement. Ils tuent le bonheur de la société ; ils nous forcent à abandonner nos libertés et à commettre des cruautés contre nature, par la crainte de les voir se dresser contre nous, pour nous entraîner au fond de leur abîme. Les fous seuls redoutent le crime. Nous craignons tous la pauvreté ! Bah ! vous parlez de ce scélérat plus qu'à demi sauvé du West Ham, vous m'accusez d'entraîner à nouveau son âme à sa perte ! Eh bien ! amenez-le moi ici ; et je sauverai à nouveau son âme pour vous. Non pas avec des mots et des rêves ; mais avec trente-huit shillings par semaine, une maison solide dans une belle rue et une occupation stable. Dans trois semaines, il aura un gilet fantaisie, dans trois mois un haut de forme et son banc à l'église ; avant la fin de l'année, il serrera la main d'une duchesse à une réunion d'une « Primrose League » et entrera dans le parti conservateur (17). »

Il s'ensuit qu'un homme a le droit de commettre n'importe quel crime pour éviter celui-là si, par suite des circonstances, il doit choisir : pauvreté ou crime. Cette doctrine du socialisme matérialiste ne satisfait pas le sens commun. Elle implique que le bien-être et la prospérité matérielle sont les joies suprêmes de l'existence, à l'exclusion même de l'honneur et de la bonté. La passion de réforme poussa Shaw à confondre les conséquences de la pauvreté avec la chose elle-même. Il est clair que la misère, comme la maladie, n'est mauvaise que dans la mesure où elle nous arrête sur le chemin d'une vie belle. Le désir d'en sortir n'est pas une excuse pour les pires actions. En fait, si l'on mettait à exécution les plans d'Undershaft, la pauvreté causerait encore plus de maux et de violences.

Par la voix d'Undershaft, Shaw cherche à exprimer ses propres vues. Pour que la leçon porte, il place dans la bouche du personnage des opinions extrêmes, exposées d'une manière frappante. Cependant, il ne parvient pas à coordonner les paroles d'Undershaft avec les actes réels ; il affaiblit ce caractère. Il ne nous donne aucune preuve qu'Undershaft ait édifié sa fortune par des moyens malhonnêtes ou par la violence. On sent que, dans ce cas, Shaw était moins intéressé par le personnage lui-même

(17) G. B. Shaw. « Major Barbara », acte 3, p. 388.

que par son propre dessein d'amener les pauvres et les riches à envisager la possibilité du salut de la société par le socialisme.

Les conclusions avouées de Shaw dans cette pièce semblent être les suivantes : l'état idéal est celui dans lequel il n'y a pas de pauvres ; l'homme idéal, celui qui énergiquement se tire d'affaire par lui-même ; le meilleur remède à la misère de l'état de choses actuel, c'est de dresser chaque individu à compter sur lui-même et à se servir des armes d'Undershaft contre ses oppresseurs. Il croit qu'on devrait apprendre aux riches ce qui est bien, et qu'au reste des hommes il serait plus important d'enseigner la révolte. La pièce représente l'effort d'un révolutionnaire pour apporter de rapides changements aux conditions mauvaises qui corrompent la vie sociale.

Au dernier acte, Barbara et sa famille visitent la cité de Perivale St. Andrew. C'est une belle ville ; en réalité, un genre de communauté socialiste gâtée seulement par l'esprit de snobisme et d'oppression qui s'y introduit. Barbara passera sa vie à le combattre ; elle espère ainsi se dédommager de la désillusion qu'elle a éprouvée.

« Major Barbara » fut le témoignage le plus évident jusqu'alors donné par Shaw de la vitalité d'un nouveau genre dramatique, essentiellement différent de l'art dramatique classique. L'intérêt principal n'est pas dans l'intrigue prédominant et les caractères servent à exposer les idées. L'action, au vieux sens du mot, est réduite au minimum ; d'ailleurs la pièce n'est statique qu'à cet égard. Elle se développe autour du thème et des caractères. Les idées deviennent la nouvelle force de cohésion de cette œuvre décousue. Le drame essentiel se déroule dans l'esprit des personnages.

« Major Barbara » est cependant une belle pièce de théâtre, à cause du dialogue brillant, des paradoxes frappants et suggestifs. Elle ne manque pas d'ailleurs d'effets scéniques excellents : l'heureuse impression produite par la musique dans les coulisses à l'acte I et la tension dramatique obtenue par le hangar à poudre à l'acte III. Jouée au « Court Theatre », la pièce fut très réussie, grâce à une belle mise en scène et à une interprétation exceptionnelle. Louis Calvert était un portrait fidèle du fabricant d'explosifs insensible et cynique, tandis que Barker

donnait une esquisse délicieusement espiègle du professeur de grec.

La pièce fut très discutée par la presse et les périodiques d'alors. A. B. Walkley, écrivant dans le *London Times*, déclare que Shaw était à la mode, qu'il céda au péché qui guette l'homme en vogue : lui-même devenait la loi. Walkley déplorait cette habitude qu'avait l'auteur de haranguer au cours de la pièce. Jadis, Shaw s'était efforcé de dissimuler cette manie. Maintenant il atteignait au comble du ridicule en écrivant une œuvre sans aucun souci de forme, d'unité et de cohérence. William Archer regarda « *Major Barbara* » comme une transposition fantaisiste de la vie, une pièce sans caractères humains. Mr. Chesterton, écrivant pour *The Illustrated London News*, salua Shaw comme le penseur le plus puissant de tous les auteurs dramatiques. Il estimait que cette façon de traiter les questions sociales était un coup de maître par la satire tranchante, par cet appel adroit et lucide lancé à l'entendement. La souplesse intellectuelle et l'esprit irrésistible faisaient passer la « discussion », un peu prolix, qui durait trois heures. W. T. Stead fut profondément frappé par l'étude importante des valeurs sociales et religieuses de cette pièce. Ces différents points de vue exaltent les mérites philosophiques de cette « invitation à penser », mais dénoncent les faiblesses de l'intrigue fantaisiste et de la dialectique interminable.

« *Captain Brassbound's Conversion* » fut écrit pour Ellen Terry en 1897-98 et joué au « *Court Theatre* » le 20 mars 1906 avec Ellen Terry dans le rôle de Lady Cecily Waynflete. La pièce appartient à la période pré-Nietzschéenne de la carrière de Shaw. C'est une farce burlesque écrite selon la loi conventionnelle du mélodrame : en effet, l'œuvre comporte incontestablement une scène centrale. D'un point de vue technique, la comédie est surtout intéressante par une certaine manière de peindre les foules et de régler les événements, de telle sorte que les personnages ressortent avec un grand relief. Shaw réussit à donner une physionomie distincte et une valeur individuelle aux rôles secondaires. Quoique la pièce soit un pur mélodrame par l'intrigue et l'action, elle a, comme toutes les œuvres de Shaw, le mérite de faire rire un auditoire tout en lui donnant sérieusement à penser. Elle vise à montrer l'absurdité d'une conception romanesque de

la vie (18). Elle expose « les conséquences parfois terribles, parfois risibles, de nos efforts persistants pour fonder nos institutions sur l'idéal que proposent à notre imagination, nos passions à demi satisfaites et non une histoire purement scientifique (19) ».

La morale de cette pièce, qui rappelle les enseignements de Tolstoï, montre que la vengeance est stupide et vulgaire, que la loi, avec ses châtiments qui ressemblent à des représailles, n'est qu'une forme de vengeance impitoyable. Dans l'histoire, Lady Cecily Waynflete qui unit l'esprit de Shaw au tempérament d'Ellen Terry, maintient en bon ordre une horde de bandits aux mains desquels elle se trouve avec son frère. Son pouvoir vient d'une intrépidité absolue et d'une sympathie très bienveillante. Elle est douce, plaisante, mais très ferme. Son frère, Sir Howard Hallam, juge de sa Majesté, fait avec elle un voyage de vacances au Maroc. Un certain Captain Brassbound leur fournit une escorte qui doit les guider dans un pays sauvage de l'intérieur habité par des tribus fanatiques. Lady Cecily n'est pas le moins du monde alarmée quand on lui dit que les indigènes croient qu'ils iront au ciel, s'ils tuent un mécréant. Or, Brassbound est le fils d'un frère de Sir Howard. Ce dernier détient une propriété appartenant à la mère de Brassbound. Cette terre a été le sujet de longues querelles. Il en résulte que Brassbound nourrit depuis des années une haine romanesque contre son oncle ; pour la satisfaire, il a l'intention de livrer les voyageurs au fanatique Sidi El Assif. Affligée, quoique calme, Lady Cecily perce à jour, lentement, mais sûrement, le désir de vengeance du Capitaine. Mais Sidi est en route et Brassbound ne peut détourner le cours de sa rancune. Cependant, une chaloupe américaine veille sur les voyageurs et les fanatiques, effrayés par quelques coups de canon, s'enfuient. Le dernier acte est délicieux. Brassbound, en redingote et haut de forme, arrive avec son équipage pour passer en conseil de guerre. L'adresse et l'esprit de Lady Cecily sauvent les coupables des mains de la justice. La pièce se termine par une proposition de mariage du capitaine à la dame qui refuse avec bonté. Brassbound connaît maintenant le sens de cette sym-

(18) A. Hamon. Un Nouveau Molière dans *The Nineteenth Century*, t. 64, p. 53.

(19) G. B. Shaw. *Plays Pleasant and Unpleasant*, vol. II (1926), p. XIX.

pathie intrépide et désintéressée. Il est guéri de sa frénésie rancunière.

« Captain Brassbound's Conversion » révèle une nouvelle manière dans la comédie anglaise. Quoique la pièce soit divertissante, elle montre clairement le désir de l'auteur d'agir sur la conduite des hommes. Réformateur et réaliste, Shaw ne compte pas, comme les anciens dramaturges, sur l'émotion pure et simple pour faire impression sur l'auditoire. Il exprime sa morale par le rire, mais il vise à la peinture normale du caractère et de l'humeur. Ses créations stimulent notre sens du comique parce que Shaw a la promptitude du caricaturiste à saisir les traits saillants. Mais des personnages comme Captain Brassbound gardent une vraisemblance convaincante, parce qu'avec sa vive observation psychologique, Shaw exprime cette idée qu'après tout, le fond de la nature humaine est à peu près le même chez tous. Aussi le genre de précision que possèdent ses caractères diffère-t-il de celui qu'obtenait l'ancienne école de dramaturges. Ceux-ci se préoccupaient de la grande émotion ou de la passion maîtresse de leurs personnages masculins et féminins. L'étude d'un caractère, chez Shaw, est basée sur cette opinion que la conduite des hommes dépend en général des circonstances, de l'éducation et de la manière dont les autres les traitent sur le moment. Toutefois, les personnages de Shaw sont souvent sur la limite du mélodrame ou de la fantaisie. Seul les sauvent l'humour débordant qui abonde dans la pièce et ce fait que leurs pensées, les problèmes qu'ils posent et se posent sont étroitement liés à des questions sociales du plus grand intérêt.

Ellen Terry fut charmante en Lady Cecily, mais les autres acteurs de la troupe ne furent pas aussi satisfaisants que de coutume. Plusieurs ne donnèrent pas à leur rôle toute sa valeur. Peut-être le caractère quelque peu mélodramatique de la pièce ne convenait-il pas au ton réaliste de l'interprétation que préconisait Barker.

« The Doctor's Dilemma », écrit en 1906, fut joué pour la première fois le 20 novembre de la même année. C'est la seule pièce de Shaw qu'on puisse considérer comme une tragédie. Il la composa pour répondre à William Archer, qui l'avait défié d'écrire un vrai drame. Archer nous dit : « Si, d'après les propres paroles de Mr. Shaw, l'explication lumineuse de la vie est le principal

but de l'art dramatique, est-il rien qui éclaire mieux la vie que la mort elle-même ? C'est la limite et non la gloire du théâtre de Mr. Shaw que d'être peuplé d'immortels (20). » Quoique les caractères aient été pris directement dans la vie, comme Shaw l'affirmait, on n'épargna pas à la pièce le reproche de trahir la réalité et l'art. On déclara que la texture de l'œuvre n'avait rien de dramatique, que le sujet en était fantaisiste et peu vraisemblable. En fait, ce n'est pas l'une des meilleures pièces de Shaw.

C'est par une histoire assez compliquée que Shaw se donne l'occasion de critiquer le charlatanisme des médecins, le tempérament artiste et la place de l'artiste dans la société. Dans la pièce, Sir Colenso Ridgeon, qui a découvert une antitoxine contre la tuberculose, doit choisir entre deux malades qui postulent une place dans son sanatorium. Sa décision entraîne la mort de l'un des deux. Les deux patients sont : l'un, un docteur ordinaire de l'East End, l'autre un artiste apparemment inutile à la société. Les motifs de Sir Colenso ne sont pas très clairs, mais il semble qu'il se prononce contre l'artiste, parce qu'il est amoureux de la femme de celui-ci. Un médecin vieux jeu et purement moraliste, Sir Patrick Cullen, l'aide de ses conseils. Quand Sir Colenso Ridgeon lui avoue que sa perplexité est accrue par son désir d'épouser Jennifer Dubedat, Sir Cullen lui dit que son choix doit être une question très simple : il n'a qu'à décider entre l'importance d'un bon tableau et celle d'un homme utile. Sir Cullen accuse Sir Ridgeon de manquer de sympathie humaine quand il hésite pour de bon entre son désir pour Jennifer et sa préférence pour la belle peinture. Ridgeon se prononce contre Dubedat pour que, selon ses propres paroles, Jennifer n'ait jamais de désillusion. C'est un raisonnement de casuiste, mais néanmoins, nous sommes amenés à penser qu'il a pris la bonne décision grâce à de mauvaises raisons.

Que l'histoire soit à peine ébauchée au premier acte, ce n'est pas une faute dans « *The Doctor's Dilemma* », puisque Shaw cherche à nous donner une série de portraits en pied et à créer la véritable atmosphère dans laquelle, plus tard, l'histoire doit prendre corps et vivre. Le premier acte fournit à Shaw l'occa-

(20) W. Archer. *About the Theatre* dans *The Tribune* (Londres), 14 juillet 1906.

sion de peindre l'état de la science médicale moderne (21). Il se déroule dans le cabinet de consultation de Ridgeon. Tandis que le docteur discourt de certaines découvertes avec cinq autres médecins, Mrs. Dubedat le conjure de la recevoir. Ridgeon consent à examiner le cas de son mari quand il voit la valeur de ses dessins et aussi parce qu'il désire violemment Jennifer. Il lui demande d'amener l'artiste à une réunion de plusieurs docteurs pour qu'ils puissent discuter tous ensemble sa maladie. Là on promet des soins à Dubedat, mais on ne les lui donne pas en réalité, parce que les docteurs découvrent qu'il n'a absolument aucune conscience morale.

Le quatrième acte, où Dubedat meurt sur la scène, a donné lieu à maintes discussions. On trouva à redire au jeu naturel et réaliste de Granville-Barker dans cette scène, sous prétexte qu'une agonie sans trace d'émotion n'évoque rien pour le spectateur. On reconnut que son interprétation de Dubedat était extrêmement habile « mais », dit-on, « une longue suite de héros créés par Shaw, depuis Eugene, lui a donné des principes de déclamation fausse et sermonneuse qu'il lui faut désapprendre s'il veut sauver son talent d'acteur (22) ». La scène d'agonie était très difficile à interpréter, parce que Dubedat meurt en prenant une attitude. Barker devait rendre un fait positif : un tranquille épuisement physique et en même temps émouvoir la pitié en faveur d'un homme en qui le moi est toujours vivant. Ce moi, grâce auquel il a peint de beaux tableaux, l'a poussé à vouloir convaincre sa femme de sa grande valeur. Profondément ironique la réussite de Dubedat, qui laisse Jennifer persuadée qu'il est un héros. C'est la scène culminante du drame.

Les trois premiers actes du « Doctor's Dilemma » sont aussi réussis que tout ce que Shaw avait produit. En un sens, c'était l'œuvre la plus brillante qu'il eut jamais écrite. L'ironie qui les pénètre est d'une intensité poignante. Cependant, vers la fin de la pièce, Shaw tombe dans le comique de farce. Malheureusement, comme il n'a pas vu le moment où le quatrième acte était fini, il a laissé en scène ses personnages, qui se répètent pendant près de dix minutes.

(21) E. F. Spence. *The Sketch*, 28 nov. 1906, p. 12.

(22) W. Archer. « *The Doctor's Dilemma* », *The Tribune* (Londres), 25 nov. 1906.

L'intérêt de l'intrigue va ensuite décroissant. Ridgeon et Jennifer se rencontrent à une exposition des œuvres de Dubedat. Il reconnaît qu'il a tué l'artiste par amour pour elle. Elle s'étonne qu'il lui avoue cela et plus encore qu'il ait pu s'imaginer qu'elle puisse jamais se soucier de lui. Il apprend plus tard qu'elle s'est remariée. La pensée qu'il a commis un crime absolument désintéressé apaise sa conscience. Cet épilogue banal tend à affaiblir l'effet produit. Il est burlesque, ce qui neutralise l'ironie de l'histoire. La conclusion contribue aussi à brouiller dans l'esprit des spectateurs les vrais motifs qui ont inspiré Ridgeon dans le cours de la pièce. Cette fin témoigne des efforts de Shaw pour imiter les événements inattendus de la vie réelle.

Le caractère de Dubedat est invraisemblable dans la mesure où il est construit d'après la vieille notion tirée des doctrines de « l'art pour l'art » : le tempérament artistique a des lois étranges en lui-même. Certains incidents que Shaw emploie pour révéler le caractère, nous fournissent des indications sur lui mais sont artificiels en eux-mêmes. Cette faute gâte « *The Doctor's Dilemma* » parce que le but de cette pièce, comme celui de la plupart des œuvres de Shaw, est de changer notre conception du normal; or, pour y parvenir, le sujet de la pièce doit représenter des faits attendus, d'une manière réaliste. On pourrait adresser cette critique à mainte pièce de Shaw qui, souvent, s'élance hors du réel pour nous peindre l'étrange et le fantastique au moment même où il veut détruire nos illusions sur la vie. Ses pièces, réaction contre l'étude de la nature humaine dans le théâtre conventionnel, confinent souvent à l'inhumain. Il en résulte que son œuvre prend alors le caractère d'une création arbitraire. Dans « *The Doctor's Dilemma* », les actes burlesques de Dubelat dans le studio, la conduite de Mrs. Dubedat dans l'épilogue et les réunions périodiques des quatre docteurs affairés, au sujet d'un pauvre artiste, voilà qui ruine la vraisemblance.

Quelques caractères pourtant, y sont dessinés de main de maître, avec le réalisme et l'humour appropriés. Eric Lewis, James Hearne et Ben Webster, de la troupe du « *Court Theatre* », interprètent d'une manière remarquable les rôles des praticiens affairés.

« *The Philanderer* », écrit en 1893, ne fut donné que le 5 février 1907 au « *Court Theatre* ». Auparavant la « *Stage Socie-*

ty » en avait donné des représentations privées. La pièce est une satire des Ibséniens licencieux qui, dans les premières années après 1890, pensaient qu'ils avaient découvert, dans le théâtre d'Ibsen, un code moral nouveau et plus libre. Il faut, pour la mieux comprendre, partir du point de vue du public anglais à l'égard d'Ibsen et de l'Ibsénisme, au moment où elle fut écrite. Shaw écrivit « *The Philanderer* » à une époque où le culte d'Ibsen, aussi bien que l'opposition qu'il soulevait, étaient à leur apogée. Shaw entrevit la possibilité d'une satire sociale dans le conflit entre les anciens préjugés et les idées nouvelles. Le contraste, révélé par la lutte entre la « femme féminine » et la coquette intellectuelle de l'école d'Ibsen, était aussi un bon commencement pour une tragi-comédie. Elles offraient de riches données à la pièce burlesque et soulignaient le ridicule des institutions sociales archaïques. Shaw lui-même a expliqué ses intentions : « Dans « *The Philanderer* », j'ai montré les relations grotesques entre homme et femme qui découlent des lois du mariage, lesquelles paraissent à celui-ci une nécessité politique (surtout quand il s'agit des autres) à celui-là un commandement divin, à l'un un idéal romanesque, à l'autre une vocation casanière pour les femmes, à certains enfin, la pire et la plus abominable des bévues, une institution vieillie que la société n'a pas modifiée et que les individus « avancés » sont en conséquence forcés de modifier (23)¹. »

L'affiche du Court Theatre annonçait « *The Philanderer* » comme une comédie d'actualité; le mot n'était pas tout à fait juste car la vogue d'Ibsen était depuis longtemps arrêtée. On trouva que c'était une pièce légère, très amusante, fort estimable mais qui datait un peu. Un changement important s'était produit depuis le temps où Ibsen s'était implanté pour la première fois en Angleterre, comme prophète d'un nouvel état de chose, et où les gens essayaient de tirer parti de toutes leurs facultés. Cette pièce parut démodée, qui rappelait le moment où les femmes avaient conscience d'être émancipées et de s'appartenir. Shaw sympathisait avec le mouvement féministe, mais il remarquait que nombre de femmes qui s'appliquaient à s'émanciper ne s'étaient pas libérées des conventions de l'« ancien » régime

(23) G. B. Shaw. Préface à *Plays Pleasant and Unpleasant* (1926), vol. I, p. XXV.

quand elles affectaient les manières du « nouveau ». Ce sont elles que « The Philanderer » nous peint avec exactitude. Cependant la femme « nouvelle » n'existait plus, pas plus que n'existaient des pères aussi retardataires que Cuthbertson et Craven qui parlent d' « hommes masculins » et de « femmes féminines ». Il semble que la satire n'avait aucune portée.

La lourde tâche qui incombait à l'acteur de talent interprète du rôle de Charteris, constituait un nouvel obstacle au succès de la pièce au « Court Theatre ». Charteris est le type du garçon qui flirte impitoyablement. Doué en plus de l'astuce de Shaw, c'est le parfait exemple du joyeux dilettante intellectuel. Il met en pratique ses idées cyniques sur les femmes avec une franchise révoltante. Charteris s'amuse avec Julia, la femme de l'ancien temps, qui s'est mise à la « nouvelle » mode. En Grace Transfield, il trouve le plus beau type de la femme évoluée qui réclame l'égalité des sexes et combat toujours pour préserver le respect d'elle-même. Elle a l'intelligence et la force de caractère suffisantes pour sacrifier tout, même l'amour, aux avantages d'une vie saine et paisible. Le rôle de Charteris est très difficile à interpréter sur la scène parce que le personnage est exaspérant, et que pourtant il ne doit pas être antipathique. Il joue avec la sensibilité des femmes sans aucune pensée de conquête. Il veut simplement s'amuser. Il a droit à quelque sympathie parce qu'il s'amuse d'une manière très mélancolique; il a l'air d'être une victime de la logique de son cynisme. Seuls le type de l'acteur et sa diction peuvent rendre les subtilités de sa personnalité. Aux représentations du « Court Theatre », le jeu tranquille et soigné de Ben Webster ne donna pas à ces qualités fuyantes toutes les fines nuances de sens qu'elles comportent.

Charteris est en réalité un personnage peu commun. Ses brillantes analyses mentales ne sont jamais naturelles. Elles servent apparemment de moyen d'expression à l'esprit satirique de Shaw. On ne rencontre jamais ou, du moins, on ne tolère jamais, chez des êtres humains, des exposés sans réserve aucune, et la cruelle candeur de ses observations. Pourtant, sa personnalité conserve de la force et de l'influence, malgré son esprit et son intelligence irritants, parce qu'il laisse l'impression d'un homme étrangement honnête. C'est pourquoi on lui épargne les critiques sévères; le spectateur sent que ce cynique s'est déjà

infligé lui-même tant de blâmes, qu'il serait inutile d'en ajouter d'autres. Ses actes ne peuvent se ramener aux notions que nous avons de l'homme conventionnel. L'honnêteté de Charteris dans ses aventures amoureuses est moralement supérieure aux principes de l'homme ordinaire en ces matières. Il ne feint pas de respecter la femme qu'il a laissée, pour cette seule raison que cela peut diminuer le chagrin qu'elle éprouve. Il étale une cruauté malicieuse dans la manière dont il se sert de son intelligence pour blesser ses victimes sans qu'elles soient capables de comprendre ce qu'il veut. Son inhumanité est aussi évidente quand il arrange le mariage entre le Dr. Paramore et Julia. Il a beau comprendre que cette union est contraire aux inclinations naturelles de la jeune fille, il use de sa science et de son habileté pour la réaliser. Sa cruauté intellectuelle se révèle dans sa façon de traiter Julia, au cours d'une de leurs dernières entrevues. Il s'écrie : « Oh ! Combien vous m'avez instruit ? Vous qui ne pouviez rien apprendre de moi ! Je me suis joué de vous et vous m'avez apporté la sagesse ; je vous ai brisé le cœur et vous m'avez donné la joie ; je vous ai fait maudire votre féminité et vous m'avez révélé ma virilité. Béni à jamais soit le nom de ma Julia (24) ! » D'ordinaire il justifiait ses amours en disant qu'ils avaient toujours été instructifs pour les deux parties. Là, il n'avait pas la même excuse, car il avait continué ses pratiques de vivisection sur Julia, après s'être délié lui-même. Il avait poursuivi ses pénibles expériences, poussé par une froide et inhumaine honnêteté.

« The Philanderer » qui pivote autour de la satire de Charteris, est une fantaisie informe. Le ton change rapidement de la comédie à la farce et à la tragi-comédie. Tout trahit le manque de maturité, en particulier les explosions d'émotion, les changements d'humeur et de mouvement aussi brusques qu'inattendus. Les situations rappellent celles de l'ancien mélodrame. La force et la pensée suggestive sont si intimement fondues qu'il est difficile de distinguer les éléments humains de la fantaisie. Le dialogue, brillant et frappant, maintient malgré tout une atmosphère de vie mais ne réussit pas à créer une impression de réalité. Plu-

(24) G. B. Shaw. « The Philanderer » (1925), acte IV, p. 147.

sieurs scènes, cependant, dénotent une grande puissance dramatique.

Tous les personnages de la pièce portent l'empreinte de l'esprit de Shaw et montrent clairement sa tendance à s'expliquer (25). Il est vrai que Cuthbertson est une caricature du critique Clement Scott, qu'il emploie presque les mots mêmes dont Scott se servait pour attaquer Ibsen. Néanmoins, Cuthbertson est un double de Shaw, dans la mesure où il conserve l'habitude de faire des discours et de formuler sur lui-même des jugements impartiaux. Cette manière de révéler son moi presque entièrement par les explications que le personnage donne sur lui-même, trouve une expression charmante chez Grace Transfield. Aux représentations du « Court Theatre » Miss Wynne Mathison joua ce rôle avec une vérité parfaite.

« Don Juan in Hell » III^e acte de « Man and Superman » dans l'édition imprimée, fut joué comme fragment de la pièce, le 4 juin 1907 au « Court Theatre ». C'est la forme la plus développée du théâtre de discussion et le meilleur exemple de cette tendance au raisonnement et à la controverse qui caractérise G. B. Shaw. L'absence d'action et la longueur exceptionnelle des discours sont rachetées par le brio et l'esprit du dialogue. C'était un signe évident de progrès qu'on ait pu trouver un auditoire pour écouter cette dialectique. Les spectateurs furent charmés en partie par les prodigieux effets d'optique réalisés par Mr. Charles Ricketts. Celui-ci réussit à donner l'impression non seulement de l'espace mais de l'infini. Intensément noir, l'enfer s'étendait, impénétrable, sans limites, de sorte qu'il avait, pour les spectateurs, l'attrait d'une réalité. Sur ce fond d'obscurité profonde, se dessinaient en relief les quatre personnages de la pièce, habilement éclairés, dans leurs splendides costumes. C'était là assurément l'un des plus beaux et aussi l'un des plus étranges effets scéniques obtenus par le théâtre anglais depuis de nombreuses années. Si réussie que fût cette mise en scène, elle n'aurait pas séduit le public moyen si le « Court Theatre » n'avait formé un groupe de connaisseurs, qui férus d'art dramatique intellectuel et favorablement disposés à l'expérience. Beau-

(25) P. P. Howe. *Dramatic Craftsmanship of Shaw* dans le *Fortnightly Review*, t. 100, p. 132.

coup de critiques, toutefois, se détournèrent de cette pièce comme si elle annonçait la désagrégation de tout ce qu'ils considéraient comme dramatique. Parmi les critiques d'avant-garde qui lui firent un accueil bienveillant Max Beerbohm déclare : « En Allemagne, on joue « Man and Superman » d'un bout à l'autre, six heures durant. Au « Court Theatre », on nous donne un fragment, la scène de l'enfer, et beaucoup, parmi les meilleurs critiques eux-mêmes, se plaignent de ce que leur patience est mise à une rude épreuve. En Angleterre, une coutume ancienne et respectée veut que l'on boude devant le génie contemporain et qu'on le reconnaisse de mauvaise grâce. Il n'y a pas d'œuvre où l'on soit plus frappé de la force et de l'agilité de l'humour de Shaw, de la sûreté de son esprit. D'un point de vue littéraire, c'est la meilleure pièce qu'il ait jamais produite; elle est tout à fait délicieuse et l'on se prend à espérer que MM. Vedrenne et Barker saisiront bientôt l'occasion de représenter quelques dialogues de Platon (26). »

Il ne faut pas s'étonner que Barker ait demandé à Shaw d'écrire un petit article pour expliquer à l'auditoire du « Court Theatre » le sens de « Don Juan in Hell ». Cette analyse était ajoutée au programme ordinaire que l'on distribuait aux spectateurs. Shaw déclare : « Les gens conçoivent l'enfer, non seulement comme un endroit défini mais encore, comme un lieu de cruautés et de châtements, le ciel au contraire comme un paradis de plaisirs oisifs. La haute théologie rejette ces légendes et affirme que ce monde, ou n'importe quel autre, peut-être transformé en enfer par une société en état de damnation, c'est-à-dire si dépourvue de toute énergie supérieure qu'elle s'adonne entièrement à la poursuite du plaisir individuel immédiat et ne peut pas même concevoir l'ardeur de la volonté divine. Elle soutient aussi qu'un monde quelconque peut être changé en paradis par une société de personnes en qui cette ardeur est la passion maîtresse, par une sorte de véritable « communauté de saints (27). » Sur cette conception du ciel et de l'enfer Shaw a greffé la légende médiévale de Don Juan Tenorio, Don Gon-

(26) Max Beerbohm. G. B. Shaw Again, The Saturday Review (Londres), 8 juin 1907, p. 517.

(27) G. B. Shaw. Feuillet attaché au programme du « Court Theatre », 4 juin 1907.

zalo et sa fille Dona Ana. Ces trois personnages se rencontrent en enfer, et, avec le diable, discutent pendant plus d'une heure « des mérites respectifs de l'état du bienheureux et du damné, puis de l'avenir du monde (28) ».

Dans cette comédie philosophique Don Gonzalo est représenté comme uniquement préoccupé des plaisirs à la mode. Don Juan est un passionné avec un penchant à la contemplation et une activité créatrice; cela explique que l'amour ne réussisse pas à fixer son imagination d'une façon durable. Aussi Don Gonzalo s'établit-il en enfer pour satisfaire sa soif de plaisir tandis que Don Juan, fatigué des amusements de l'abîme, retourne au ciel. Dona Ana, d'autre part, n'est pas guidée par les mêmes motifs; elle ne peut pas, comme le diable, s'adonner de tout son cœur à l'amour et à la volupté. « Elle ne peut pas, comme le damné, traiter l'amour simplement comme un sentiment et un plaisir; elle ne peut pas, comme le bienheureux renoncer à l'amour, une fois qu'il a accompli son œuvre d'expérience révélatrice et instructive. L'amour n'est pour elle ni une distraction, ni une étude; c'est son affaire. Aussi, à la fin ne va-t-elle ni au ciel, ni avec le diable et son père dans le palais du plaisir, mais déclare-t-elle que son œuvre n'est pas encore terminée. Car, bien qu'elle ait fini de donner des hommes à des pères mortels, puisqu'elle est morte, elle peut encore, en tant que femme immortelle, donner le Surhomme au Père Eternel (29). »

Cette pièce moderne, sous sa forme de discussion abstraite, et l'interprétation nouvelle, formèrent une alliance des plus heureuses dans la représentation de « Don Juan in Hell ». Lillah Mc Carthy rendit le personnage de la vieille Dona Ana d'une manière excellente avec un style naturel et expressif. Mr. Lorraine en Don Juan débita les discours avec conviction. « Sa supériorité ne réside pas simplement dans la variété de mouvement et d'intonation nécessaires à de longues tirades, et si rarement obtenues par des acteurs accoutumés à un théâtre où la mode est aux discours à l'emporte-pièce; M. Lorraine a l'air de penser réellement, d'élaborer réellement les idées qu'il doit

(28) G. B. Shaw. Feuillet attaché au programme du « Court Theatre », 4 juin 1907.

(29) Ibid.

exprimer et de se réjouir réellement de la maîtrise dialectique (30). »

La première de « *The Man of Destiny* », une bagatelle en un acte, fut jouée à Londres, au « *Court Theatre* », le 4 juin 1907. La pièce fut donnée sur le même programme que « *Don Juan in Hell* » et n'obtint, en comparaison, qu'un piteux accueil. Elle avait été écrite en 1895 pour Richard Mansfield et Ellen Terry. Mansfield avait posé pour Napoléon et Ellen Terry pour la dame. La pièce parvient à une tension dramatique presque forcée, par les revirements de la victoire, le contenu de la lettre, tenu secret, et l'âpre conflit des volontés. Shaw interprète en psychologue les événements qui révèlent le caractère de Napoléon; il crée ainsi ce mélange unique chez lui de farce et de drame, de réalité et de fantaisie.

Comparée aux œuvres plus récentes, la manière dont Shaw campe Napoléon paraît superficielle et simpliste. Le personnage semble construit d'après l'idée que Shaw se fait d'un grand homme d'action. Il se révèle puissamment imaginatif et superstitieux. Il possède l'énergie vitale et un pouvoir de décision sans scrupules. La volonté est le trait dominant de son caractère avec le dédain de la dignité personnelle et de l'honneur. Il dévore fièvreusement sa nourriture tandis que ses cheveux trempent dans l'encre et dans le jus. Il néglige absolument ce qui l'entoure, toute son attention étant concentrée sur la réalisation de son dessein. L'acte, la création, voilà son seul souci. Il ne s'inquiète pas des moyens d'exécution. Comme dans bien d'autres cas, Shaw réussit à placer le spectateur sous un certain angle, duquel il peut étudier un caractère plutôt que la complexité même du personnage.

La pièce se déroule dans une auberge italienne, peu après la bataille de Lodi. Napoléon ne reçoit pas les dépêches qu'il attend. Une femme, déguisée en officier autrichien, les a dérobées par ruse à un jeune aide de camp, pour éviter qu'une lettre privée révélant un scandale sur Joséphine ne parvienne à la connaissance du général. La dame, comme par hasard,

(30) Max Beerbohm. G. B. Shaw Again, *The Saturday Review* (Londres), 8 juin 1907, p. 522.

fait halte à l'auberge où se trouve Napoléon. Il découvre que l'officier décrit par son lieutenant et cette femme ne sont qu'une seule et même personne. Le reste de la pièce se passe à lutter pour les dépêches. En fin de compte il la force à céder. Il lit la lettre privée, objet de la controverse, puis la rend comme s'il était trop supérieur pour la lire. Il veut ignorer le scandale et c'est ainsi qu'il veut s'y prendre. A ce spectacle la femme admire le pouvoir de cet homme capable de faire ce qui convient si exactement à son dessein. Mais la pièce ne répond à aucune intention profonde. On sent que Shaw ne nous a pas réellement révélé Napoléon comme le grand homme puissant. Son héros, avec sa tactique mesquine et badine n'évoque pas le vrai Napoléon avec sa volonté inébranlable, son énergie entraînant et efficace. Ce ne fut donc pas tout à fait la faute de Don Boucicault si, dans le rôle de Napoléon au « Court Theatre », il représenta Bonaparte comme un volcan d'énergie, plein de rage et d'inquiétude, mais non pas le Napoléon de l'histoire.

Vers la fin de la pièce, Napoléon ajoute un long discours superflu et inopportun. C'est un torrent d'impertinences qu'il débite contre les Anglais. Il discute la politique britannique, l'impérialisme colonial et industriel, finalement Wellington et Waterloo. L'introduction de cette tirade attire l'attention sur le défaut criant de Shaw dramaturge : la manière insouciant dont il se sert de ses personnages pour exposer ses propres idées. Shaw a fait du théâtre un moyen d'expression personnelle, plus peut-être qu'aucun auteur dramatique avant lui.

Cette étude des pièces de Shaw jouées au « Court Theatre » nous a montré comment l'auteur s'était servi de son œuvre dramatique pour étudier et exposer les problèmes de la vie. La religion, la médecine, les armements, l'amour et le mariage, la position de l'artiste dans la société, le culte d'Ibsen, autant de questions qu'il trouva légitime de traiter sur la scène. Nous l'avons vu s'écarter peu à peu de l'ancien théâtre dont la seule fin résidait dans le dénouement de l'intrigue et dans des situations émouvantes. Cette divergence est aussi évidente dans la technique qu'il a créée pour exprimer ces nouveaux thèmes que dans les idées elles-mêmes. Il a passé de la pièce bien faite à un nouveau genre dramatique, de texture plus lâche, la pièce de discussion. Il a composé des œuvres dramatiques pour expo-

ser au public des idées et des opinions, pour modifier par ce moyen les idéaux de la vie collective. Il a voulu que son auditoire renonçât à la soumission aveugle au son milieu social pour examiner avec une intelligence aiguë l'ordre existant. Il a atteint son but malgré l'opposition des critiques et des journalistes car il était poussé par le zèle du réformateur. Ce fut vraiment un homme de son époque, de cet âge de recherche et de révision des phénomènes sociaux.

Nous avons indiqué au chapitre II que Barker ouvrit toutes grandes les portes de son théâtre à Shaw parce que lui aussi croyait à la fonction sociale de l'art dramatique. Nous avons montré aussi que Barker avait voulu réorganiser le théâtre pour représenter les pièces de telle façon que la scène devînt d'une importance significative dans la vie des gens. Ici, nous avons vu avec quel succès le « Court Theatre » réalisa son dessein, avec quel art il interpréta les pièces à tendances sociales et comment peu à peu se constitua un auditoire capable de les apprécier.

CHAPITRE IV

Le répertoire du « Court Theatre »

Nous avons indiqué que Barker avait résisté aux considérations pratiques qui le poussaient à exploiter uniquement la vogue de Shaw. Il s'en tint fermement à son intention de développer un théâtre prêt à interpréter tout ce qui avait de la valeur dans l'art dramatique anglais, classique et étranger. Malgré son penchant pour les pièces intellectuelles, penchant qui révèle la prépondérance de Shaw et d'autres écrivains — anglais ou non — partisans des méthodes réalistes, il accueillit sur sa scène des pièces conventionnelles, des œuvres poétiques et romanesques, et jusqu'à des tragédies d'Euripide. Nous étudierons maintenant la série imposante des productions comprises dans ce programme varié; elles rentrent dans les catégories suivantes : œuvres anglaises, tragédies classiques, productions étrangères. Dans chacune, les pièces seront discutées suivant leur ordre de représentation.

Par cette étude apparaîtra le lien qui unit ces productions avec les intentions artistiques du « Court Theatre ». Dans ce dessein, nous traiterons de la portée de chaque pièce, de son sujet, de la valeur artistique de la représentation et de l'accueil fait par le public et les critiques. Cet examen, nous l'espérons, précisera les rapports entre le rôle du metteur en scène, l'importance de l'œuvre, artistique ou intellectuelle, et l'auditoire.

« Prunella », écrit en 1903 par Laurence Housman en collaboration avec Granville-Barker, fut représentée le 23 décembre 1904 au « Court Theatre ». Cette exquise fantaisie, décrite dans le programme comme une pièce pour grands enfants, était une importante contribution à la littérature dramatique anglaise, remarquable parce qu'elle était l'une des pièces les plus spontanément poétiques qui ne fut jamais présentées au public bri-

tannique. « *Prunella* » était résolument moderne: les personnages allégoriques rendaient un son intellectuel surprenant sur la scène. C'était un poème fantaisiste d'une grâce et d'un charme extraordinaire; l'effet d'ensemble était rehaussé par une musique appropriée. « *Prunella* » débordait d'imagination étrange, d'humour, d'ironie et de pathétique. Ce ton émouvant qui donnait une impression de badinage presque tragique ne satisfait pas ceux qui, dans l'auditoire, s'attendaient à une pièce conventionnelle dans la tradition des pièces de Noël. Cette fantaisie ne se contentait pas du caprice et de la gentillesse; elle cherchait à développer une philosophie suggestive. Quoique la pièce se terminât par la réconciliation habituelle dans le vieux drame domestique, la richesse de l'imagination, l'originalité et la délicatesse du style plaisaient à ceux des spectateurs qui appréciaient la beauté au théâtre (1).

La part qui revient à Barker dans cette collaboration donne une preuve nouvelle de son intellectualisme. Les vers furent écrits par Housman; mais la sévérité de la forme, le rythme organique de la progression dramatique et le caractère contemplatif des personnages sont dus à Barker. Dans « *Anne Leete* » il avait montré qu'il était doué pour les grâces de la poésie et du merveilleux, mais dans « *Prunella* » il se révélait par dessus tout psychologue. Il dévoilait une tendance à fouiller les profondeurs inconnues d'un caractère, à pénétrer jusqu'au fond de phénomènes qu'on avait à peine remarqués auparavant. Aussi les personnages vivent-ils par l'esprit et paraissent-ils assez distants. L'impression d'ensemble est d'un intellectualisme abstrait.

« *Prunella* » est avant tout une pièce sur Pierrot. Le personnage ne fut pas sympathique à l'Anglais moyen, car cette création étrange l'intrigua. Les qualités humaines que Pierrot illustre, quoiqu'elles soient, en réalité, unies à la gravité et à la tendresse, paraissent au spectateur moyen égoïstes et frivoles. Pierrot évite les vertus que l'Anglais vénère : la dignité, le respect de soi, la constance. Pierrot prend son plaisir au sérieux et, horrible travers, n'a aucun sens de sa responsabilité. Sa légèreté manifeste donne à l'Anglais respectable une idée flatteuse de la propre supériorité de son esprit. Pourtant, Pierrot n'est pas tout

(1) P. P. Howe. *The Repertory Theatre*, p. 128.

à fait mauvais. Il est grave, mélancolique; il n'est pas gai le moins du monde; il est même souvent pitoyable. Il cache son besoin de sympathie sous un masque rieur par crainte de révéler ses vrais sentiments. Comme les qualités de sa nature l'ont poussé à penser, il est devenu philosophe. La modestie est la pierre angulaire de son esprit. Le manque d'humilité du monde rend la vie grotesque et mélancolique. Il cherche à calmer sa tristesse en recherchant l'inconnu. Cette manière abstraite et impressionniste de peindre le personnage ne se révèle que par un examen de la pièce dans son ensemble; car elle vient de l'atmosphère plutôt que de l'intrigue. Pourtant nous pouvons donner une idée de la tendance poétique de cette pièce en résumant quelques scènes de « *Prunella* ».

Dans l'une, trois vieilles demoiselles, tirées à quatre épingles, sont assises dans un jardin charmant, situé au royaume de la fantaisie. Près d'une haie, au-dessus d'une fontaine asséchée, se dresse une statue de l'Amour. Prunella, une jeune fille de seize ans répète ses leçons. Tandis que ses tantes s'endorment, elle entend une musique joyeuse et troublante. Dressée sur la pointe des pieds, elle regarde par-dessus le mur et aperçoit des comédiens ambulants. Bientôt Pierrot et Callow, Tawdry et Doll l'entourent. Prunella embrasse Pierrot dont la peine s'apaise au baiser. Ils sentent la joie de l'amour qui s'éveille. Sur l'ordre de la statue de l'Amour qui s'anime, Prunella s'enfuit avec Pierrot.

Dans une autre scène, les années ont passé, et nous sommes à l'automne. Il ne reste plus qu'une tante qui attend toujours le retour de Prunella. L'ancienne demeure a été achetée par un vieux monsieur qui se trouve justement être Pierrot. Après avoir abandonné Prunella, il est revenu et se repent d'avoir maltraité son ancien amour. Ses vieux compagnons sont autour de lui, usés et sans entrain. Prunella arrive, mendicante déguenillée. La scène d'amour se répète et la statue parle. Pierrot et Prunella sont heureusement unis à jamais.

La mise en scène avait un charme et une originalité singuliers (2). L'effet aurait peut-être été en harmonie plus intime avec la pièce si les décors avaient été plus fantaisistes. La façade de la maison où vivait Prunella était trop réaliste. Mais l'insuffi-

(2) « *The Court Theatre* » dans *The Daily Telegraph*, 8 février 1905.

sance du décor était largement compensée par l'interprétation parfaite que donnait Barker du rôle de Pierrot. Sa tendance au romantisme, qui souvent se faisait jour quand il jouait des rôles tout à fait prosaïques, l'aida ici. Le jeu de Barker en Pierrot et de Thyrza Norman en Prunella fut éthéré, affranchi des routines, et parfois pathétique. Tous deux incarnèrent admirablement leurs personnages et rendirent avec charme l'esprit poétique de la pièce.

« The Pot of Broth », farce en un acte de W. B. Yeats fut donné sur le même programme que « In the Hospital » de Schnitzler et « How He Lied to Her husband » le 25 février 1905. La pièce fut écrite avec l'aide de Lady Gregory, surtout pour prouver que le talent de Yeats n'était pas limité au genre sérieux. Elle illustre la simplicité des gens de la campagne : un vagabond beau parleur prétend faire du bouillon avec une pierre, au moyen d'incantations magiques. Beaucoup de comique dans le dialogue, tel est le caractère essentiel de cette pièce. Elle annonce ces farces que le talent des acteurs irlandais rendit possible. « The Pot of Broth » montre aussi les aspects divers au talent de Yeats, capable de tirer une pièce de la vie populaire, d'écrire un dialogue en prose, et de donner une allure réaliste à une œuvre dramatique.

« The Return of the Prodigal », écrit en 1904 par St. John Hankin, fut représenté au « Court Theatre » le 26 septembre 1905. C'était la première de ses pièces qui eût du succès. Là aussi, toutes ses qualités apparaissent en plein épanouissement : la valeur et l'originalité du style, du brillant et de l'esprit dignes de Shaw, une philosophie légèrement cynique. Un humour et une douce tendresse mettent un peu de grâce dans la satire moqueuse de la pièce.

Hankin nous représente un monde dépouillé des conventions et des fictions sentimentales qui caractérisaient le théâtre victorien : il n'avait aucune sympathie pour la morale mystique ; il protesta très vivement contre les dénouements heureux de convention car il sentait que c'était une entorse faite à la vérité, une concession à la sensibilité victorienne. Il pensait qu'il fallait terminer une pièce en se pliant aux exigences de la logique (3).

(3) A. Bennett. *Books and Persons*, p. 140.

Sur ce terrain, il suivait Shaw, mais il allait encore plus loin en affirmant que les dénouements jusque-là en faveur ne pouvaient terminer une comédie de manière satisfaisante. « *The Return of the Prodigal* » est la première pièce d'une sorte de trilogie destinée à réaliser cette idée révolutionnaire.

Cette comédie révèle aussi l'intérêt que Hankin portait aux institutions humaines et aux convenances sociales. Mais s'il s'intéressait aux convenances sociales, c'était surtout parce qu'elles lui offraient de riches occasions de satire. Il ne propose aucune solution des problèmes posés. Il se préoccupe de divertir plus que de convertir. Il reste donc, sous maints rapports, partisan de Wilde plutôt que de Shaw. Beerbohm dit de lui : « Les critiques ont souvent comparé Hankin à G. B. Shaw. Quel est le jeune dramaturge qui, de nos jours, ne subirait pas l'influence de Shaw ? La ressemblance est purement superficielle et technique. Hankin ne part pas pour approfondir ou prouver tout (4) ». D'autres critiques d'avant-garde, Archer en particulier, reprochèrent même à Hankin de n'avoir pas suivi la coutume moderne, en ne mettant pas en lumière quelque idée générale, sociale ou morale.

« *The Return of the Prodigal* » nous révèle Hankin comme un auteur de pièces de théâtre à succès. L'œuvre est facile à jouer (5). Cela s'explique par la manière franche dont l'auteur prend ses personnages et par ce fait que la pièce est faite d'émotions et de situations, comprises dans un champ limité d'expérience. En outre, les rôles ne demandent pas beaucoup d'imagination aux acteurs, parce que Hankin peint ses personnages et leurs mobiles avec la clarté de l'analyste impartial. La légèreté de touche de Hankin, son humour original, la facilité avec laquelle il introduit des éléments de surprise et d'attente dans des situations conventionnelles contribuent aussi au succès de la pièce.

Voici l'histoire : Eustace Jackson, revenu inopinément d'Australie, est trouvé gisant sans vie, sur le seuil de la maison de ses parents. On le porte à l'intérieur, et les spectateurs s'étonnent de le voir se lever pour feindre ensuite, après s'être allongé bien

(4) Max Beerbahm. « *The Return of the Prodigal* » dans *The Saturday Review*, 7 octobre 1905, p. 892.

(5) E. F. Spence. *The Sketch*, 4 octobre 1905, p. 12.

à l'aise, l'attitude d'un homme évanoui et demi-mort. Il se révèle un garçon assez intelligent mais bon à rien, qui a vagabondé par le monde et perdu tout son argent. Tout l'intérêt de la pièce est de savoir ce qu'il va faire désormais. Son père et son frère veulent à tout prix se débarrasser de lui. Celui-ci les considère comme deux impitoyables exploiters qui peuvent pour une fois se laisser exploiter par lui. Quand son père menace de le mettre à la porte, Eustace réplique qu'il ira à l'asile des pauvres et ôtera ainsi à son père toute chance d'être député. Il transige à la fin, moyennant 250 livres par an et promet de ne jamais revenir; il part le soir même pour éviter de revoir sa vieille mère. La pièce se termine sur cette conclusion douteuse, mais que justifie le caractère du prodigue. Il est sans ressources, faible, il dépend des autres. La conscience de son incompétence le rend misérable. Le rideau qui tombe n'a pas le pouvoir magique de corriger ses défauts personnels.

Hankin refusa de profiter du droit reconnu aux dramaturges précédents de tout régler heureusement à la fin du quatrième acte. Les spectateurs furent déçus de voir qu'Eustace ne se mariait pas à la fin de la pièce. Ils discernèrent du cynisme dans cette volonté de l'auteur de refuser à son héros le bonheur avec une femme riche, et de le laisser vivre d'une maigre annuité de 250 livres. Les protestations du public et des critiques furent si universelles que Hankin dut, en fait, écrire: « A Note on Happy Endings » pour défendre son droit de garder aux gens leur personnalité intacte à la fin de la pièce.

« The Voyage Inheritance » de Granville-Barker, fut achevé en 1905 et représenté le 7 novembre de la même année. L'œuvre surprit à la fois le public et la critique : elle révélait des qualités remarquables de technique et de peinture des caractères. Elle surpassait de beaucoup les promesses des premières pièces de Barker et « se manifestait, d'un point de vue technique et intellectuel, la réalisation la plus vivante du théâtre anglais depuis l'apparition de Shaw (6) ». Dans « Anne Leete » (1901), pièce remarquable par la peinture des personnages, surtout si l'on considère la jeunesse de l'auteur, les tendances sociales et intellectuelles des nouveaux dramaturges n'avaient pas effleuré

(6) Ludwig Lewisohn. The Nation (New York), 16 novembre 1921, p. 574.

Barker. Il n'avait pas encore commencé à bourrer ses pièces d'idées et à faire l'expérience d'une technique nouvelle. Son intérêt pour les nouveaux procédés s'était déjà fait jour dans « *Prunella* ». « *The Voysey Inheritance* » était un essai qui différait en de nombreux points de ce que Barker avait écrit auparavant. Cette œuvre montrait aussi plus de vigueur intellectuelle pure qu'aucune pièce de n'importe quel dramaturge anglais de la génération montante. Elle témoignait d'une puissance extraordinaire d'observation et de précision dans l'analyse des caractères. La pièce montre la patience illimitée de l'auteur dans l'esquisse des innombrables détails scéniques et psychologiques (7). Elle représente un effort pour ramener l'art dramatique en accord avec la réalité d'une façon plus intime que les tentatives de tous les autres dramaturges (8). Ceci est particulièrement évident dans l'emploi que Barker fait des dialogues qui visent à traduire sur la scène le rythme de la pensée et de la conversation réelles; ils ont cette concentration, cette brusquerie, ce pouvoir de présenter des courants d'idées contradictoires sous lesquels on ne peut reproduire aucune conversation moderne (9). Parfois aussi, l'auteur rabaisse exprès le dialogue au niveau de la banalité ordinaire. « *The Voysey Inheritance* » produit une impression indiscutable de réalisme.

La pièce montre surtout Barker comme un dramaturge qui se préoccupe profondément de la psychologie et des idées. Son analyse pénétrante de caractère bourgeois touchait une corde nouvelle dans l'art dramatique anglais. Les personnages vivent avec la force d'un rationalisme inébranlable. Ce sont des idées animées par la sensation. Pourtant ils agissent et pensent avec une grâce singulière. Non seulement Barker s'efforçait de créer des caractères individuels, mais encore il visait à rendre la subtile alliance des pensées et de la parole, dans un groupe de gens. Il composait un tableau de personnages. Cette intention est très bien réalisée, en particulier dans la scène qui décrit les actions et réactions des membres de la famille Voysey, quand ils apprennent l'horrible nouvelle concernant leur père.

(7) Dixon Scott. *Men of Letters* (Mr. Granville-Barker and an Alibi), p. 149.

(8) W. Clayton. *The Plays of Granville-Barker* dans *The Bookman* (N. Y.), t. 35, p. 195.

(9) A. E. Morgan. *Tendencies of English Drama*, pp. 96-98.

Barker expérimenta de nouvelles méthodes techniques, adaptées à l'expression de ses nouvelles idées concernant l'étude des caractères. Nous avons déjà indiqué le détail et le dialogue réalistes. Il essaya d'obtenir une apparence de vie, en fondant l'unité de l'œuvre sur l'identité de la pensée et du ton. Cela donne à la pièce un mouvement interne intense bien que, apparemment, elle semble presque statique. Le procédé a le défaut de contribuer à rendre la pièce prolixe et compliquée, en différant les crises. En s'efforçant d'adapter de près le rythme de la pièce aux fluctuations des événements humains réels, Barker la termine sans conclusion définie. Il ne répond pas directement aux questions émouvantes qu'il pose.

L'extrême quiétude du premier acte étonna les spectateurs qui n'y étaient pas préparés. Le père de famille, Mr. Voysey, a spéculé toute sa vie avec les sommes qu'on lui a confiées en qualité d'avoué. En prenant son fils Edward comme associé, il lui révèle ces opérations. Le procédé vient du grand-père d'Edward; c'est l'« héritage Voysey ». Le succès de cette pratique dangereuse réjouit le père. C'est un caractère énergique d'un très vif intérêt psychologique. L'accent de vérité de cet acte était accru par la mise en scène du bureau de l'avoué, chef-d'œuvre de réalisme minutieux. Pour garder au tableau sa vraisemblance, Barker ne permettait pas à ses acteurs de se laisser applaudir à la fin de l'acte. Le rideau tombait sur la scène d'une manière définitive, en guise de conclusion.

Après la mort subite de son père, Edward reprend « l'héritage Voysey ». Il le fait pour réparer les pertes de ses clients. Ainsi il s'acquiert l'estime d'Alice Maitland, la jeune fille qu'il veut depuis longtemps épouser. Elle l'exhorte à poursuivre le stratagème car, après tout, il ne risquera que l'argent des riches pour rembourser les pauvres. Telle est la morale fondamentale qui se dégage de la pièce. Edward continue donc jusqu'au jour où l'un de ses vieux clients, Booth, menace de le poursuivre s'il n'est pas payé au taux de 1.000 livres par an. Edward insiste sur son droit de rendre d'abord l'argent à ceux qui en ont bien moins que Booth. C'est sur cette incertitude que se termine la pièce laissant aux spectateurs le soin de formuler eux-mêmes leurs appréciations sur les personnages ou les événements qui s'ensuivent.

Représentée au « Court Theatre », la pièce était un habile exposé de casuistique commerciale. Elle donnait un tableau détaillé de la vie d'intérieur d'une famille anglaise. Les spectateurs sentaient réellement qu'on avait soulevé le toit d'un bureau de Lincoln's Inn et que les gens s'offraient à leur vue avec tout le naturel soubaitable. « The Voysey Inheritance » marquait le chemin parcouru par l'art dramatique anglais depuis les pièces théâtrales. Le jeu sincère et naturel des acteurs était en harmonie avec l'intention de la pièce. Barker dans le rôle de l'aimable et faible Edward, Florence Haydon dans celui de la vieille Mrs. Voysey, contribuèrent à faire de la représentation un succès d'art. La pièce et la mise en scène donnaient un exemple significatif de la renaissance du théâtre anglais.

L'œuvre fut acclamée par le public comme par les critiques. Parmi ces derniers pourtant, certains reprochèrent à Barker de suivre les mêmes sentiers que G. B. Shaw. Max Beerholm l'accusa d'avoir peint des personnages féminins, en particulier Alice Maitland, complètement faux, émotionnellement parlant. Il dénonça la répugnance du nouveau dramaturge à admettre une femme ordinaire dans sa pièce. Il conseilla à Barker de ne pas égarer son enthousiasme moral, par réaction contre la peinture conventionnelle que les vieux auteurs donnaient des émotions sentimentales. Celles-ci d'ailleurs ne sont pas rares dans la vie réelle. De même, A. B. Walkley disait : « Oui, décidément, le « Court Theatre » est le théâtre de Shaw. Ses pièces y sont jouées tous les soirs et en matinée on nous donne des œuvres nouvelles écrites par des jeunes auteurs, toutes différentes par les traits essentiels mais toutes semblables, en ce sens qu'il leur reste un léger arôme de Mr. Shaw. « The Return of the Prodigal » de Mr. St. John Hankin a été délicatement parfumé d'un sachet de Shaw et maintenant voici que « The Voysey Inheritance » qualifie notre odorat d'une « quintessence de Shaw ». L'on reconnaît cette odeur subtile chaque fois que les personnages se mettent à fournir des explications solennellement stupides ou stupidement solennelles sur la vie, sur la morale ou sur les hommes. L'auteur a une histoire à raconter; mais, à intervalles réguliers, vaincu par l'atmosphère du « Court Theatre », il se sent forcé de donner aux faits un vernis à la Shaw. Alors, pêle-mêle, arrivent la « nouvelle » morale, la transposition nietzschéenne des

valeurs et Dieu sait quoi ! Passe pour Shaw ! mais Barker montre dans cette pièce un don réel d'observation vive, minutieuse et implacable. Si seulement il nous en laissait jouir en paix ; mais non, il faut mettre la morale conventionnelle la tête en bas et ce qui n'a pas besoin d'explications doit être expliqué tout de travers.

La pièce a de grands mérites : une observation nouvelle et vraie, une différenciation subtile des personnages, un humour âpre, une agréable ironie et, dans l'ensemble, un air de « réalité ». Nous sommes à des lieues de distance du théâtral (10). »

« *A Question of Age* », comédie en trois actes de R. V. Harcourt, fut jouée le 6 février 1906. La pièce révèle un écrivain assez adroit dans le dialogue, mais auquel manque une qualité indispensable : le don de raconter clairement une histoire, clairement mais en même temps de façon dramatique. Peut-être, visait-il à imiter Shaw, mais la prolixité donnait l'impression de Meredith. Son plus grand mérite résidait dans un sens aigu et complexe de la situation dramatique. Cette qualité pourtant était si envahissante que l'auteur n'était pas capable de se borner aux éléments essentiels. N'ayant pas d'expérience particulière du théâtre, il tomba dans la confusion et embrouilla son auditoire. C'est pourquoi la pièce ne passionna pas la salle. Une veuve presque mûre s'efforce d'amener un jeune homme à devenir son amant. Lui essaie de se décider à l'épouser pour son argent. Les complications viennent de ce que chacun se méprend sur les intentions de l'autre. Ce qui sauve la pièce c'est le dialogue qui peint l'éclat inné du langage de l'élite sociale. L'œuvre prend simplement le grand monde comme il est, sans aucune idée de critique sociale. Elle est purement conventionnelle. Elle eut l'occasion d'être représentée au « Court Theatre » parce qu'on la jugea bonne en son genre.

Sur le même programme fut donné « *The Convict on the Hearth* », pièce en un acte, à demi-humoristique de Frederick Fenn. Le personnage central est un pasteur de l'East End qui rend tout le monde content par sa bienveillante sympathie. L'œuvre veut étudier la vie des taudis londoniens. C'est une petite pièce amusante et aimable, mais sans porté réelle, sur-

(10) A. B. Walkley. « *The Voysey Inheritance* », *The London Times*, 8 novembre 1905.

tout comparée aux œuvres importantes du « Court Theatre ». Cette représentation indique l'empressement de Barker à offrir une scène aux jeunes auteurs que l'on refusait auparavant de jouer.

« Pan and the Young Shepherd », pastorale en deux actes de Maurice Hewlett, fut donnée le 27 février 1906. L'enthousiasme de la direction pour le théâtre littéraire la poussa à accepter cette pièce. C'est une œuvre insignifiante, écrite en prose et en vers, l'histoire de Merla se sacrifiant au désir de Pan pour sauver le jeune berger Neanias qu'elle aime. Il n'y a, semble-t-il, aucune raison logique pour expliquer l'action de cette pièce sans intérêt dramatique et à peine appropriée à la scène. Les situations fantaisistes et le charme pénétrant de l'œuvre donnèrent pourtant quelque intérêt à la représentation.

Celle-ci justifia le jugement de Barker, car en général, la pièce intéressa l'auditoire. L'ingéniosité et l'art avec lesquels elle fut adaptée aux limites de la petite scène du théâtre plut aux spectateurs. Il y avait de l'imagination et un sentiment réel de la poésie dans les décors vastes, simples et conventionnels, dans les grandes lignes qui offraient un fond admirable à l'action. On avait évité le réalisme exagéré qui aurait fait évanouir la poésie de cette comédie sylvestre. Les épisodes pastoraux étaient traités avec délicatesse. Le jeu excellent de Miss Grace Lane en Aglae, fille de la Terre, et celui, non moins bon, de Norman Mc Kinnel dans le rôle de Pan, contribuèrent à justifier la production de la pièce.

L'œuvre fut suivie de « The Youngest of the Angels », par Maurice Hewlett, tirée par lui d'un de ses romans. C'est une comédie fondée sur des incidents inattendus. Certains passages rappellent curieusement « Candida », mais il leur manque le brio des pièces de Shaw. Miss Lillah Mc Carthy joua avec délicatesse le rôle de Donna Domenica.

La première pièce de John Galsworthy, « The Silver Box » (25 septembre 1906), fut un brillant succès pour le « Court Theatre ». Galsworthy y montrait déjà ses qualités de dramaturge : une architecture dramatique précise, un jugement bien équilibré sur la nature humaine, et une maîtrise dans la satire sociale, mais mesurée et pleine de tact. Son parti pris d'ironie se révèle ici, d'autant plus efficacement que cette ironie est humaine et qu'elle

s'allie à un puissant intérêt pour les questions sociales (11). Il traite ironiquement de l'impuissance de l'individu dans sa lutte contre la société. « *The Silver Box* » est caractérisée par la sympathie profonde de Galsworthy pour les opprimés, pour les malheureux, et par ses efforts pour amener le public à comprendre ces infortunés et à compatir avec eux. Il se sert comme procédé du contraste produit par des caractères et des milieux opposés. Galsworthy trahit l'influence des dramaturges réalistes en essayant de peindre avec un soin scrupuleux ces détails de l'étude des personnages et de leur milieu, qui mettent en lumière l'essence de la nature humaine, dans des situations dramatiques significatives. Mais, dans sa pièce, il n'est pas emporté par le désir de réagir contre un code social vieilli. Il prend une attitude plus contenue que nous prouve en particulier sa résolution d'être toujours juste et sincère pour tous ses personnages. Il est humain sans faire de la propagande socialiste. Il ne s'écarte jamais du thème pour exposer ses intentions et il ne se sert pas de ses personnages à la manière de Shaw pour exprimer ses opinions personnelles. Ses idées restent plutôt implicites dans tout le corps de l'action dramatique. Il ne les explique pas formellement. La vérité se dévoile à travers les caractères simples et maladroits des classes populaires. Cette méthode l'oblige peut-être à renoncer à l'esprit et au brio, mais il compense cette perte par la véritable sincérité psychologique (12). « *The Silver Box* » démontre sans conteste que Galsworthy ne cherchait pas à écrire « parce que cela rapporte, ou parce que cela fera sensation, ni à donner des situations truquées, des caractères faussés ; bien plutôt une œuvre imaginée et écrite avec la passion de la vérité (13). »

La pièce est le procès de la justice de classe telle que la société parfois la conçoit (14). Elle montre comment la justice est rendue à Jack Barthwick, fils d'un député, et à Jones, un pauvre ouvrier. Au premier acte, Jack revient chez lui, ivre, entre minuit et une heure du matin. Un ouvrier, appelé Jones, l'aide à rentrer

(11) P. P. Howe. Galsworthy as a Dramatist, *Fortnightly Review*, t. 100, p. 739.

(12) H. Jackson. John Galsworthy as a Dramatist, dans « *Today* », sept. 1917, p. 24.

(13) John Galsworthy. *Another Sheaf* (1919), p. 88.

(14) R. H. Coats. Galsworthy as a Dramatic Artist, pp. 65-70.

dans la maison. Jones est récompensé par un grand verre de whisky ; comme il n'a pas mangé de la journée, la boisson lui monte à la tête. Il est plein de haine contre le monde qui le traite si mal. Pour se venger, il dérobe une bourse de femme que Jack a rapportée chez lui, ainsi qu'un étui à cigarettes en argent. La tentation qui incite Jones à les prendre vient d'un accès d'ivresse du même genre que celui qui a poussé Jack à voler la bourse. Le lendemain matin, les soupçons tombent sur Mrs. Jones, femme de ménage des Barthwick. A l'acte suivant, elle est arrêtée avec son mari ; il affirme que lui seul est coupable. Entre temps, les affaires de Jack se révèlent au grand jour et le père veut étouffer le scandale. Il est trop tard ; on ne peut arrêter les poursuites. Le dernier acte se déroule dans un tribunal de simple police de Londres. Jones est accusé de vol. Il se lance dans une tirade contre la justice telle qu'elle est rendue au pauvre. A cause de cette apostrophe et des arguties de l'avocat de Barthwick qui veut protéger son client, on envoie Jones en prison. Jack quitte le tribunal comme un jeune aventurier qui mérite seulement de doux reproches.

« The Silver Box » fut jouée à la perfection. La représentation fut un triomphe pour les acteurs comme pour le metteur en scène, grâce à l'interprétation minutieuse des personnages et des scènes. Il est remarquable qu'une pièce aussi soigneusement présentée ait eu l'air de se jouer toute seule. Peut-être cependant, alla-t-on un peu trop loin dans la recherche de la vérité : les pauses, par exemple, étaient parfois trop marquées. Ce défaut était sans doute dû en partie à ce que Galsworthy essayait de donner une notion du temps. Le rideau tombait au milieu d'un acte, pour indiquer qu'un laps de temps s'écoulait. James Hearn donna une interprétation réaliste de J. Barthwick, député, et Norman Mc Kinnel incarna fort bien Jones. Il faut ajouter « The Silver Box » à la liste des productions parfaites que nous devons à la direction du « Court Theatre » (15).

« The Charity that Began at Home » était la seconde pièce de St. John Hankin représentée au « Court Theatre » (23 octobre 1906). C'est une comédie très poussée dans laquelle un sujet est

(15) W. Archer. « The Court Theatre », The Tribune (Londres), 26 septembre 1906.

étudié de plusieurs points de vue. Le coup d'œil de l'auteur est plus vaste que pénétrant. Sa compréhension est limitée, parce qu'il applique une logique rigoureuse à l'étude des caractères et de la vie sans s'éclairer d'une profonde sympathie humaine. Aussi, s'il y a un certain bon sens, sans élan émotionnel dans la pièce, si les personnages sont nettement individualisés, il ne sont pas étudiés en profondeur. Il se permet rarement la caricature et n'exagère jamais plus que ne l'exige normalement l'optique théâtrale. Cette pièce confirme donc l'opinion que parmi les dramaturges réalistes Hankin est l'auteur original de la pièce légère, de la comédie de mœurs, de cette comédie qu'est la vie, non pas dans ses crises, mais au jour le jour.

Dans « *The Charity that Began at Home* » Hankin nous offre une nouvelle pièce dont la fin viole les principes de l'orthodoxie dramatique; elle concorde avec les conceptions de l'auteur sur les « dénouements heureux », conceptions que nous avons discutées précédemment quand nous avons étudié « *The Return of the Prodigal* ». A la fin, l'auditoire restait dans l'incertitude et ne savait pas quels étaient les personnages qui devaient avoir tort ou raison. Ils se divisent en deux groupes qui ont de la vie des idées contradictoires. Chez Lady Denison, Margery et chez Hylton, vivre pour les autres est une règle de conduite : ils agissent persuadés que tout le monde est foncièrement bon. Hugh Verreker et Mrs. Eversleigh ont, de la nature humaine, l'opinion ordinaire que peuvent en avoir les législateurs sociaux. Hankin ne fait aucun effort pour montrer ceux qui, d'après lui, sont dans le vrai.

Une grande part du mérite de la pièce vient de la délicieuse peinture de ces personnages. Lady Denison, par exemple, est un charmant portrait. Voyons sa réponse aux arguments de Hylton quand il prétend qu'il faut garder le sommelier, bien qu'il ait séduit la bonne. Elle proteste d'abord, puis cède quand on lui objecte que « cela sauvera une âme ». Lorsqu'elle apprend, d'autre part, que sa fille est fiancée à un propre à rien, Verreker, dont elle vient d'apprendre le passé douteux, elle est consternée. Elle n'en persiste pas moins à croire que tout le monde est bon. Comme elle est vraie et réelle ! Les autres personnages sont aussi dessinés avec vigueur. Florence Hayden joua au mieux le rôle de Lady Denison. Son art reposait sur une obser-

vation minutieuse et bienveillante, très voisin de la perception comique de Hankin lui-même : le souci de rendre les inconséquences de langage et une sorte d'esprit inconscient.

L'œuvre de Hankin n'obtint qu'un succès relatif auprès du public et des critiques. Ils protestèrent contre cette comédie sans intrigue, qui n'offrait qu'un tableau de genre de la vie bourgeoise (16). La longueur de la pièce, semblable en cela à tant d'autres comédies nouvelles, fut jugée fatigante : la représentation durait trois bonnes heures. Ce qu'on regardait comme la mission évidente de l'auteur : la réforme du théâtre, laissa la critique indifférente. Hankin répondit : « Quand nos critiques dramatiques entrent dans un théâtre, il semble qu'ils laissent à la porte tout sens de la réalité et qu'ils jugent ce qu'ils voient d'après quelque règle purement artificielle qu'ils ne songeraient jamais à appliquer à leur vie ou à celle de leurs amis. Toutes les fiançailles leur paraissent satisfaisantes et tous les mariages se font au ciel ; à la seule pensée des cloches nuptiales, ils branlent la tête comme de vieilles romantiques dans un hospice. Quoi d'étonnant s'ils ont amené notre art dramatique au dernier degré de la décrépitude (17). » L'attaque de Hankin contre les critiques était juste en principe, mais elle n'explique pas pourquoi il n'eut pas la grande vogue. Au déclin de l'époque victorienne, ses pièces auraient pu attirer fortement l'attention. À côté du théâtre intellectuel de Shaw, et du talent humoristique populaire de Barrie, les œuvres de Hankin n'atteignaient pas un niveau très élevé. De plus, Hankin était gêné par son habileté qui d'ailleurs pénétrait en général l'art dramatique du temps. Malgré un instinct très sûr du théâtre, un estimable talent technique et le don de peindre des caractères comme Lady Denison et Margery, « *The Charity That Began at Home* » laisse en définitive une impression d'adresse, de légèreté et de modernisme faciles. Au contraire de Shaw et de Barker, Hankin n'arrivait pas à retenir l'attention par la compréhension des vérités intellectuelles.

« *The Reformer* », de Cyril Harcourt (8 janvier 1907) ressem-

(16) P. P. Howe. *St. John Hankin and his Drama of Recognition*, *Fortnightly Review*, t. 99, p. 163.

(17) W. Archer. *The Plays of St. John Hankin*, *The Tribune* (Londres), 28 septembre 1907.

ble par le ton et par la méthode à la comédie mondaine ordinaire. L'œuvre est habile et brillante mais « trop artificielle et trop conventionnelle pour une pièce produite au « Court Theatre » (18). » C'est une comédie bien construite, où se devine une certaine puissance dramatique, mais sans grande vérité psychologique. C'est l'histoire d'un dandy, enfin amoureux d'une jolie veuve qui est fascinée sans le vouloir. « The Reformer » aurait peut-être obtenu quelque succès si le public du « Court Theatre » avait pu y découvrir une intention, car à ce moment l'auditoire de Barker en était arrivé à vouloir qu'une pièce eût un but sociale. La banalité de l'œuvre fut franchement blâmée par les critiques. Représentée dans le même programme que « The Campden Wonder », de Masfield, elle excita les jugements sévères des journalistes, qui goûtaient peu ce genre de pièce. J. Palmer nous dit : « Cette régression est le sort ordinaire de nos théâtres « libres et indépendants » ; c'est sous ce jour que nous devons regarder le « Court Theatre », en ce qui concerne cette forme spéciale de divertissement. Ces théâtres débutent par les expériences bizarres, désordonnées, d'esprits rebelles et finissent par une révolte générale contre les règles acceptées, souvent par l'abandon de toute retenue (18). »

« The Campden Wonder » est la tentative significative d'un nouveau dramaturge, John Masfield, pour écrire une tragédie fondée sur une situation réaliste. C'est une expérience digne de remarque car elle représente l'effort d'imagination d'un écrivain pour composer un drame au moment où la disette de la tragédie était le plus grand défaut du théâtre anglais. Le vrai poète venait s'exprimer sur la scène alors que la faculté d'invention avait été en grande partie étouffée par les réalistes, qui insistaient sur les faits et sur la vérité. Masfield alliait un esprit de poète à des préoccupations philosophiques et sociales. Il avait fait son apprentissage dramatique au moment où la pièce d'idée et la pièce bourgeoise réaliste étaient caractéristiques de l'évolution du genre dramatique. Sa puissance d'imagination l'amena

(18) E. F. Spence. *The Sketch* (Londres), 16 janvier 1907, p. 12. Pour les comptes rendus des œuvres du « Court Theatre », voir la rubrique théâtrale « The Monocle », par E. F. Spence, dans *The Sketch* du 19 oct. 1904 au 12 juillet 1907.

(19) J. Palmer. « The Court Theatre », *The Athenaeum* (Londres), 12 janvier 1907, p. 44.

à rechercher la beauté; l'influence réaliste détermina sa qualité maîtresse : intérêt qu'il portait à l'expérience brute. Lui-même nous expose sa conception du drame : « La meilleure tragédie est une vision du cœur de la vie. Ce cœur n'est mis à nu que dans l'angoisse et dans l'ivresse des actes terribles. La vision de l'angoisse ou de la lutte spirituelle, poussée au delà des limites de la personnalité défaillante, élève et purifie. Seul un tel tableau peut donner à la foule cette connaissance passionnée des choses enivrantes et éternelles.

« L'élan poétique de la Renaissance est maintenant enrayé. Le théâtre poétique, qui était le fruit de cette impulsion, est mort. En attendant que la poésie prenne un nouvel essor, les dramaturges qui aspirent à la beauté doivent essayer de créer de nouvelles formes qui fassent passer la beauté et les sentiments élevés de l'âme de la scène à l'esprit des spectateurs. Nos auteurs dramatiques ont tous du talent; mais il leur manque ce pouvoir d'exaltation qui leur vient d'une méditation délicieuse sur le terrible et l'excessif (20). » C'était un peu de fraîcheur dans un théâtre où les faits avaient pris la place de l'imagination. Quand la puissance d'exaltation reviendra aux dramaturges anglais, « *The Campden Wonder* » et d'autres pièces de John Masefield indiqueront peut-être la voie vers une renaissance de l'esprit tragique.

L'intrigue de « *The Campden Wonder* » est tirée des annales de Campden où, en 1666, deux hommes et leur vieille mère furent pendus, dénoncés par l'un des fils pour avoir assassiné quelqu'un. Plus tard, on découvrit que la prétendue victime était en vie. Masefield imagine le motif qui a poussé l'aîné à agir ainsi; c'est un ivrogne qui a décidé de débaucher son frère, doux et tranquille. Dans la première scène, les deux hommes se querellent; dans la seconde, l'aîné avoue le crime à un prêtre; dans la troisième, ils sont tous en prison et les uns après les autres on les emmène pour les pendre. La femme de la prétendue victime arrive trop tard pour sauver les trois malheureuses victimes. La vieille femme sanglote de détresse; le cadet plaide pour sa vie, pour sa femme et pour ses enfants, et l'aîné exulte de son triomphe dans une sorte de transport insensé. Cette étude

(20) John Masefield. Avant-propos : *The Tragedy of Nan* (1918), p. 144.

psychologique d'une âme où la méchanceté s'allie à la folie, campe un personnage saisissant. Dans certaines scènes, le dialogue est écrit avec une force et maîtrise qui révèlent un talent dramatique original.

La représentation n'eut guère de succès. L'âpreté et la brutalité du dialogue choquèrent le goût anglais. D'autre part, la pièce déplut au public parce qu'elle ne comportait ni intrigue ni philosophie précise. C'est simplement une « tranche de vie », une histoire tragique de structure informe, faite d'épisodes racontés en trois scènes. Les critiques furent mécontents parce qu'ils sentirent que le thème de la pièce était trop bizarre pour satisfaire aux exigences de l'art tragique. Ils déclarèrent qu'un événement horrible n'est pas en lui-même une œuvre dramatique et que, s'il veut faire passer un tel épisode, l'auteur doit éveiller auparavant un intérêt quelconque pour ses personnages. On reconnut cependant que la mise en scène était très réussie; on loua Norman Mc Kinnel pour son interprétation de John Perry, le méchant frère. Mr. Mc Kinnel fit de ce rôle une puissante étude psychologique; Carlotta Addison, qui joua avec sincérité la vieille mère pathétique, fut jugée excellente.

La « brochure » dramatique d'Elizabeth Robins, « Votes for Women » (9 avril 1907), était remarquable par le réalisme fouillé de la mise en scène. C'est franchement une pièce de propagande en faveur des suffragettes, vraisemblablement la première qui ait été présentée sur la scène anglaise. L'œuvre était particulièrement divertissante à l'époque, à cause de son intérêt d'actualité. Habile et intéressante, elle décevait pourtant, en tant que pièce de théâtre. Le dessein intellectuel de l'œuvre n'est pas complet; les éléments du problème ne sont pas tous énoncés; on n'expose pas les opinions des adversaires du suffrage. Le premier et le troisième actes sont de la comédie conventionnelle; la scène la plus intéressante, celle de Trafalgar Square au deuxième acte, est faible, malgré tout, d'un point de vue dramatique, parce qu'elle ne cadre pas effectivement avec le reste de l'intrigue.

Le nœud est formé par les rapports des trois personnages principaux; la situation n'est en aucune façon nouvelle au théâtre. Geoffroy Stonor, connu dans les cercles parlementaires, et fiancé à Beatrice Dunbarton, rencontre par hasard Vida Leve-ring, avec qui il a vécu précédemment. Celle-ci est devenue l'une

des principales suffragettes. Vida gagne Stonor à la cause du suffrage des femmes. Le dernier acte de la pièce est consacré au rajustement heureux et conventionnel des relations entre ces trois personnages.

La pièce produisait surtout de l'effet grâce à la mise en scène de la manifestation de Trafalgar Square, exécutée avec un réalisme parfait jusque dans le plus petit détail (21). C'était un chef-d'œuvre d'observation exacte, une esquisse vigoureuse, et une production scénique parfaite. « Mr. Granville-Barker a si bien dressé cette foule que le réalisme est assez frappant pour être presque contraire à l'art (22). » Cette foule représentait l'assistance type d'une réunion à Trafalgar Square, avec le jaillissement ordinaire de remarques impromptues. Cet acte était applaudi par ceux qui venaient pour voir une pièce, comme par ceux qui venaient pour entendre défendre leur cause. Ils appréciaient le jeu de Miss Wynne-Mathison qui apportait à l'interprétation du caractère de l'héroïne le charme de sa personnalité et une élocution de grande valeur. Les orateurs et les auditeurs de Trafalgar Square agissaient comme des individus distincts, chaque artiste composant soigneusement un personnage particulier. Agnes Thomas fut particulièrement touchante, dans un rôle d'ouvrière; elle prit soin de ne pas exagérer la vulgarité du langage. Sur la scène, la foule réussit à donner l'impression émouvante d'un chœur dans une tragédie grecque.

✱
**

Nous étudierons maintenant la représentation au « Court Theatre » des tragédies grecques traduites par Gilbert Murray.

Il est intéressant de noter qu'Euripide avait été négligé par le théâtre du XIX^e siècle. Il est tout à fait évident que le caractère intellectuel de ses œuvres ne séduisait pas les Victoriens. L'« Hippolyte » pourtant intéressa vivement Barker; « il est très vrai en effet qu'Euripide allait de pair avec Ibsen et Shaw, prenant ainsi la position qu'il aurait adoptée de son temps (23). » Les rares et belles traductions d'Euripide par Gilbert Murray

(21) W. Archer. Playmaking, p. 16.

(22) Max Beerbohm. The Saturday Review (Londres), 13 avril 1907, p. 317.

(23) Gilbert Murray. Lettre à l'auteur, 12 novembre 1930.

montrèrent que grâce à un poète doublé d'un érudit les anciennes tragédies grecques pouvaient être transformées en pièces que le spectateur anglais goûterait avec autant de facilité et de sympathie que si elles étaient l'œuvre d'un dramaturge moderne. Quand William Archer lut « Hippolyte » pour la première fois, il déclara tout de suite que la pièce rendrait sur la scène, et mit des fonds à la disposition du « Lyric Theatre » pour la faire représenter. Elle attira beaucoup de monde. Granville-Barker remporta un succès considérable dans le rôle du messager. Aussi, quand Barker et Vedrenne prirent le « Court Theatre », débutèrent-ils par « Hippolyte » et jouèrent-ils les autres pièces de Murray au fur et à mesure qu'il les terminait. Murray avait fait d'Euripide un moderne poète dramatique anglais; Barker essaya de voir ce qu'on pouvait faire pour adapter les tragédies grecques au théâtre anglais.

Il y a trois méthodes possibles pour reconstituer des pièces anciennes. L'une exige un changement dans les façons de sentir et de juger du spectateur, grâce auquel il peut comprendre et apprécier l'action. Le metteur en scène s'efforce de donner l'impression majestueuse de l'antique. Les acteurs jouent et parlent de telle façon que l'auditoire s'aperçoit que l'effet est tout à fait différent de celui d'une pièce moderne. C'est la méthode la plus évidente et peut-être la plus sûre.

La seconde consiste à ajouter aux conventions de l'ancien théâtre les procédés modernes pour créer l'émotion. Le spectateur ne comprend pas facilement le chœur grec; cette méthode joint au mouvement et à la mélodie du chœur un chant tragique de crainte et d'espoir. La musique devient alors un moyen d'accroître la sympathie du spectateur pour ce qui se passe sur la scène.

Mais Barker prit l'habitude de représenter ces pièces comme si elles avaient été écrites pour le théâtre moderne. Il ne voulait pas d'une reconstitution archéologique et romantique; il ne voulait pas, d'autre part, recourir à l'intervention de la musique, qui, en noyant les mots, aurait gêné l'idée principale de Barker : livrer à l'auditoire toute la pièce telle qu'elle est. Euripide se prête si facilement à une transposition moderne, aussi bien par ses personnages que par leurs sentiments, que Barker désirait mettre en lumière la portée des situations et du dialogue par

un jeu naturel et moderne. Il ne réussit pas très bien pourtant à diriger le chœur et sa méthode lui valut nombre de critiques. Le chœur était figuré par un groupe de sept ou huit femmes qui se déplaçaient avec une lenteur et des précautions fatigantes. Elles exprimaient les émotions les plus diverses en un chant monotone qui ne suggérait aucune idée, aucun sentiment définis. Le ton mélancolique de leurs plaintes les empêchait même de se mouvoir plus rapidement. Au son d'une corde de harpe touchée par la coryphée, le chœur se mettait à chanter. Ce procédé paraissait encore plus artificiel quand la coryphée devait parler seule; elle récitait sur un rythme monotone, même quand ses paroles auraient dû jaillir comme le cri émouvant d'un témoin du drame, débordant de sympathie ou d'anxiété. Que le chœur soit le « spectateur idéal », ou qu'il appartienne plus à la scène qu'à l'auditoire, il représente certainement un groupe de personnes dans un état de grande surexcitation causée par l'intérêt. Il est surprenant que Barker n'ait pas réellement représenté le chœur par des gens faisant des commentaires inspirés par la réflexion, par la pitié ou par la joie, comme s'ils étaient vraiment émus. Barker s'écarta manifestement, semble-t-il, de son principe général de production, à savoir : le naturel et la sincérité dans l'interprétation.

L'« Hippolyte » ouvrit la première saison du « Court Theatre », le 18 octobre 1904. On ne tarda pas à voir combien la pièce était moderne et combien il était de circonstance qu'elle fût reprise par Barker. L'idée centrale du drame est étonnamment moderne. La passion de Phèdre est une maladie; Phèdre elle-même, une névropathe. La virginité d'âme d'Hippolyte vient d'un tempérament morbide. L'étude psychologique des caractères, elle aussi, est strictement moderne, toute d'observation de la nature humaine, abordée avec une sympathie grave, presque respectueuse et le désir ardent de comprendre. Le ton de la pièce, comme dans Ibsen, est plutôt sombre, il s'y prononce de terribles paroles; pourtant il n'est pas un caractère qui ne touche le spectateur, en donnant l'impression du mystère humain. Les personnages secondaires eux-mêmes, portent l'empreinte des vérités de la nature humaine. Les hommes ne sont pas idéalisés et les femmes ne sont pas poétisées. Gilbert Murray a pu dire à juste titre de la tragédie grecque : « Elle ne comporte ni scélérats

complètement pervertis, ni héroïnes angéliques et insipides. Les tyrans eux-mêmes ont, en général une teinte d'humanité; ils ont du moins quelques idées à exprimer. Les vierges martyres ne sont pas des figures de cire (24). » Les personnages sont dessinés nettement et sincèrement car la pièce cherche à décrire les expériences humaines les plus profondes. C'est pourquoi « Hippolyte » se range à bon droit à côté du théâtre réaliste moderne.

La production de ce drame, venant tout au début de la campagne contre les pièces stériles de l'âge victorien, surprit les spectateurs. Ils furent frappés par cette psychologie exacte, l'absence d'idéalisme et le parti pris d'éviter les grands effets. Ce modernisme, et l'excellence de la mise en scène, causèrent le grand succès de la pièce auprès du public.

« Hippolyte » représentait une expérience séduisante : on voulait reproduire le ton de la tragédie grecque. La poésie indiscutable de la traduction de Murray en redit le succès possible. La couleur et l'éclat des images, la langue à la fois exquise et simple dans le dialogue, le rythme précipité des tirades, tout cela contribua à charmer l'auditoire. En plus des mérites de la poésie, Granville-Barker, dans le rôle du messenger, raconta de façon mémorable la mort d'Hippolyte. Le héros maudit à tort par son père Thésée est parti pour l'exil. Ses amis et les femmes du chœur se lamentent sur lui. Thésée a refusé d'écouter aucune intervention en faveur de son fils. Le drame est parvenu à une tension extrême; c'est alors que le messenger parle : son récit, élément traditionnel de la tragédie grecque, faisait une vive impression. La tirade commence tranquillement, puis devient peu à peu poignante à travers des changements successifs du ton, pour parvenir à son point culminant. Enfin, se produit la chute, soigneusement ménagée, jusqu'à la conclusion, sans briser l'intérêt ni la continuité. Dans la bouche de Barker, le discours fut pathétique non seulement parce qu'il est bon en lui-même mais encore parce que Barker, dans son interprétation, respectait l'intention du dramaturge et amenait si bien la tirade que l'auditoire était impatient d'entendre ce qu'il avait à dire.

La traduction des « Troyennes » d'Euripide, par Gilbert Murray, fut présentée dans un merveilleux décor le 11 avril 1903, mais la pièce fut jugée trop lugubre pour connaître le grand

(24) Gilbert Murray. Euripides and His Age (1911), p. 204.

succès. Quand le rideau se lève, les héros de Troie sont morts. Leurs femmes sont à la merci des conquérants, près d'être emmenées comme esclaves et comme concubines. Elles pleurent les enfants qu'on leur a arrachés, leurs maris morts et le sort terrible qui les attend. Toute la scène a un air de tristesse inéluctable, assombri encore par les lamentations des femmes. Le dernier fils qui reste à Andromaque lui est enlevé : on craint qu'avec sa mère il n'apprenne à haïr ceux qui ont ruiné sa maison. Hélène est livrée à Ménélas pour qu'il puisse se venger d'elle. C'est la seule de ces femmes qui ne montre ni loyauté ni vraie dignité dans le malheur. Elle ment à son mari, en lui disant qu'elle l'a quitté contre son gré, et le défie avec une audacieuse impudence, sûre du pouvoir irrésistible de ses charmes. Ménélas succombe et la ramène chez lui. Le ton des « Troyennes » est si douloureux que la pièce ne pouvait espérer être accueillie favorablement par la masse du public anglais.

La merveilleuse traduction de cette tragédie était très proche de l'original, malgré les difficultés de la forme en vers que Gilbert Murray s'imposa. La clairvoyance psychologique d'Euripide ne perd rien dans la version anglaise. La pièce s'adapte particulièrement bien à une présentation moderne, par la souplesse et la qualité musicale du dialogue. Elle est traduite en vers rimés et en vers poétiques. Dans les chœurs, l'art du traducteur atteint une perfection peu commune.

Comme nous l'avons indiqué, la pièce fut considérée comme déchirante à l'excès. Les spectateurs et nombre de critiques ne furent pas sensibles à une tragédie remplie de lamentations (25). On jugea, en outre, que la petite scène du « Court Theatre » munie d'une rampe et de projecteurs, n'était pas équipée comme il le fallait pour la représentation des « Troyennes ». Max Beerholm en parle en ces termes : « Mais, quoique je fusse peiné de voir tant de gaspillage, je me suis réjoui aussi de voir tant de talent gaspillé : Marie Brema en Hécube, Miss Wynne Mathison en Andromaque, et Edyth Olive en Cassandre, furent toutes trois vraiment tragiques et exprimèrent les diverses nuances d'émotion des femmes qu'elles personnifièrent. Elles jugèrent qu'il était aussi important d'en donner une interprétation poétique.

(25) E. F. Spence. *The Sketch*, 19 avril 1905, p. 12.

Elles se rappelèrent que la pièce des « Troyennes » n'est pas une tragédie moderne en prose et que la poésie lui est aussi indispensable que la vérité. Aucune ne sacrifia un seul instant la musique et le rythme au naturel du langage quotidien. Aucune n'écarta comme un obstacle la beauté de la diction, la dignité du port et des gestes (26). »

L'« Electre » d'Euripide, traduite par Gilbert Murray, connut une brillante représentation au « Court Theatre » (16 janvier 1906), même à travers la traduction, la poésie en est intense (27). Cette tragédie nous révèle aussi Euripide comme un dramaturge très moderne par sa psychologie pénétrante de l'âme féminine. Il nous présente une Electre assoiffée d'affection naturelle et une Clytemnestre qui a une opinion personnelle à exprimer, comme si c'était quelque personne compliquée qui eût lu les pièces de Shaw. Si l'on tient compte de l'absence relative de détails dans la peinture des caractères, ces femmes ne font qu'un avec nous; ce sont des êtres qui éveillent notre besoin de compréhension et que l'on ne peut apprécier sans réflexion. Leurs sentiments, aussi, sont complexes, qui atteignent au comble de la fureur, du mépris, de la tendresse, du remords, et sont d'une sauvagerie presque frénétique. L'insignifiance de l'action met en lumière le modernisme d'Euripide. La pièce est surtout une étude de caractère.

Depuis le moment où le rideau se lève sur un décor de matinée grise, extrêmement poétique, jusqu'à l'instant où il retombe sur un tableau crépusculaire, exprimant la tristesse qui assombrit l'esprit, après la satisfaction d'un désir impie, l'« Electre » captiva les spectateurs (28). Le personnage d'Electre était rendu avec toute la frénésie souhaitable par Edith Wynne-Mathison. Le jeu de Miss Mathison mis à part, la représentation était caractérisée par sa grande beauté picturale. La hutte d'Electre, couverte de chaume, s'élevait au milieu d'un bois de cyprès; les

(26) Max Beerbohm. A Lesson from the Court Theatre, Saturday Review, 22 avril 1905, p. 342.

(27) S. Gwynn. Poetry and the Stage. Fortnightly Review, t. 85, p. 337.

(28) « Un des événements les moins attendus et les plus encourageants dans l'histoire du théâtre récent, fut l'accueil si favorable que le public réserva aux magistrales traductions d'Euripide par M. Gilbert Murray, dans leurs réalisations sur la scène au « Court Theatre » par MM. Vedrenne et Barker. » W. Archer. Euripides and the Intellectuals, The Tribune du 17 janvier 1906.

troncs des arbres et les branches les plus basses se détachaient sur un fond lointain de vallées, de rivières et de montagnes. Dans ce décor, construit d'après les premières expériences de Gordon Craig, la tragédie se déroulait lentement, en une composition d'une harmonie touchante.

*
**

Et voici maintenant le troisième groupe de pièces données au « Court Theatre » : les œuvres étrangères. La première fut jouée le 15 novembre 1904 : « Aglavaine et Selysette », de Maeterlinck, était par moments véritablement touchante, mais, dans l'ensemble, manquait de pathétique. C'est l'histoire d'une très jeune femme, Selysette, dont le mari aime, plus encore que sa femme, une autre personne, Aglavaine. Tous deux éprouvent une tendre affection pour la petite Selysette. Ils espèrent qu'elle continuera à être heureuse avec l'amour que son mari lui a toujours donné et que la vue de cette passion profonde, qu'elle ne peut comprendre, ne la troublera pas. Mais Selysette voit qu'elle est gênante et se tue en se précipitant du haut d'une tour. La pièce a un grand défaut : il faudrait que nous croyions que cet homme et son amante sont des êtres exceptionnels, pour comprendre l'intention de l'auteur ; or, nous devons admettre le fait, sans que l'œuvre nous donne cette impression. Les deux amants parlent incessamment de leur amour, embrassent et plaignent la petite Selysette. L'interprétation, bonne cependant, ne pouvait pas rendre la pièce absolument convaincante. L'accompagnement musical, très réussi, ajoutait beaucoup à l'intérêt de la représentation.

La pièce en un acte, d'Arthur Schnitzler, « In the Hospital » (28 février 1905), est une étude psychologique qui se déroule dans une salle de l'hôpital général de Vienne, où un écrivain, Karl Rademacher, se meurt. Celui-ci demande, au dernier moment, qu'un de ses amis d'enfance lui rende visite. Ce raté moribond veut se venger de cet ami, devenu journaliste connu, en lui disant qu'il a été l'amant de sa femme. Il veut lui montrer que l'épouse savait qu'il était le mieux doué des deux. Il s'excite à la seule pensée des délices de la vengeance, de la peine qu'il fera à ce charlatan littéraire. Celui-ci arrive à son chevet, quand

la fureur du malade a atteint son paroxysme, mais Rademacher meurt sans lui dire un mot, car il a déjà satisfait, en imagination, son désir de vengeance. M. Beveridge interpréta ce rôle avec ardeur et retenue.

« *The Thieves' Comedy* » de Gerhart Haptmann fut très bien interprété, mais l'auditoire du « Court Theatre » n'était pas encore disposé à jouir de cette satire mordante et de ce réalisme hardi. La peinture de la famille composée de Frau Wolff, de Herr Wolff et des deux jeunes filles si gaies qui aiment mieux donner des baisers que filer, était d'une vérité saisissante. Non moins surprenante était la psychologie de Von Wehrhahn, le magistrat, si désireux de percer à jour le socialisme et la trahison, qu'il insulte les témoins et laisse le voleur s'échapper sous ses yeux. William Archer commenta en ces termes l'accueil fait à la pièce : « Un cas évident où le public fut en défaut, fut celui de « *The Thieves' Comedy* », de Hauptman. C'était une pièce intéressante et divertissante, admirablement jouée et même bien accueillie par la presse; pourtant, il ne vint à peu près personne pour la voir. Toutefois, cela se passait dans les premiers temps de la direction. Le prestige que le « Court Theatre » s'est acquis doit maintenant assurer au moins à cette production un succès raisonnable (29). »

Les critiques clairvoyants jugèrent la pièce étonnamment amusante. Au lever du rideau, c'est la nuit sombre autour de la chaumière des Wolff. Un batelier, Wulkoff, vient d'entrer pour marchander un daim volé. Frau Wolff joue comme si elle ne se souciait nullement de l'affaire, répétant son prix, sur un ton décidé tandis que Wulkoff se rapproche lentement de la somme exigée. Soudain on entend un appel prolongé dehors, à la fenêtre. Les lumières s'éteignent et l'on pousse le daim dans un coin. Frau Wolff va à la porte d'un air accueillant et enjoué; entre temps elle combine rapidement un vol de bois à brûler. Mitteldorf, le policier, entre. Son arrivée marque une brusque chute de l'intérêt dramatique. Il se trouve que c'est un homme stupide. En plus, il est sous l'empire de la bière. D'ordinaire, Frau Wolff lui vend des œufs et autres menus objets volés,

(29) W. Archer. From the Court tho the Savoy, *The Tribune* (Londres), 29 juin 1907.

alors qu'il passe sa vie à essayer de les trouver. Cette nuit, il est venu bavarder. Il ne voit pas le daim; il en est pourtant assis tout près. Après avoir aidé à atteler le traineau qui doit servir à transporter le bois volé, il s'en va.

Miss Filippi interpréta le rôle de Frau Wolff, en respectant fidèlement le naturel. Harry Dodd, en Mitteldorf, joua en comédien accompli.

« Le Canard Sauvage » fut la première œuvre d'Ibsen présentée au « Court Theatre », le 17 octobre 1905. Beaucoup regardent cette pièce comme son chef-d'œuvre en prose; il n'y en a certainement pas d'autres qui soit un meilleur exemple de la perfection de sa science du théâtre. La pièce semble une satire de sa propre philosophie; c'est une attaque contre les hommes et les femmes qui pensent que le meilleur remède aux maux sociaux et individuels consiste à dire à tout prix la vérité et à détruire tout ce qui sent la feinte ou le compromis.

Il y a, dans cette pièce, une sorte de rude pitié qui se révèle surtout dans le caractère de Relling; celui-ci est une espèce de médecin des âmes qui entretient chez les pauvres misérables qu'il rencontre une lueur de respect de soi. Pour cela il encourage en eux les illusions de la vie. Mathison Lang, qui joua ce rôle, ne parvint pas à rendre cette impression de grave sympathie. Barker interpréta aussi Hjalmar avec trop de bienveillance pour exprimer l'intention de l'auteur. Ibsen voulait que Hjalmar fût non seulement un personnage ridicule, comme le peignait Barker, mais encore repoussant. Si l'on n'insiste pas sur ce dernier trait, l'unité de la pièce est brisée et le drame perd son sens car Ibsen ne veut pas faire une simple comédie. Barker exagéra aussi les intentions ironiques du dramaturge. Avec lui, Hjalmar expose trop clairement son cas comme si il était un personnage de Shaw donnant des explications sur lui-même, avec l'aide de la brillante intelligence de l'auteur. Il en résulta que l'activité mentale du personnage était trop apparente. Cette interprétation spéciale de la pièce n'était pas en harmonie avec le dessein d'Ibsen.

Quoique l'ensemble fût jugé décevant, plusieurs rôles furent bien rendus. On estima que Mr. A. E. George interprétant le vieil Ekdal était très bon. Son jeu était remarquable dans la scène où Hjalmar, Gregers et lui vont fouiller le vieux grenier.

Le vieillard, jubilant de fierté, indiquant le chemin de sa lampe levée, était un personnage qu'on n'oubliait pas de si tôt. On pensa aussi qu'Agnès Thomas, jouant Gina, avait donné la meilleure interprétation anglaise de ce rôle. Elle réussissait parfois à trouver certains accents si expressifs du caractère de son personnage que son jeu ne paraissait guère susceptible d'améliorations.

La représentation de « Hedda Gabler » d'Ibsen (15 mars 1907), fut plus saisissante que celle du « Canard Sauvage ». La pièce est puissante, non pas à cause des idées d'Ibsen, mais à cause de la perfection de sa technique synthétique. Ibsen mit réellement dans son œuvre ce qu'on traite en général dans un roman psychologique. C'est une protestation, amère plutôt que passionnée, contre la vie et les conditions sociales telles qu'Ibsen les connaissait. Sa révolte contre son milieu s'exprime par la bouche d'Hedda Gabler.

Le personnage d'Hedda nous frappe, à la fois monstrueux et familier. Elle est absolument inadaptée aux manières du monde. Sa condition est aggravée du fait qu'elle s'est mariée en dehors du cercle mondain à la mode et qu'elle a épousé un homme mesquin, passionné pour la lecture et qui a des manies ennuyeuses. La vie l'importune. Hedda ne nourrit aucune illusion, même sur les plaisirs de l'existence. Tous les aspects de la vie lui paraissent insignifiants et misérables. Aimer est banal; mettre des enfants au monde est humiliant. Elle prend son ennui comme une marque de supériorité, comme un signe qui la distingue des âmes vulgaires qui se contentent de peu. Son seul plaisir est la satisfaction de son égoïsme morose. Elle inflige aux autres de petites humiliations; elle se sert des êtres humains comme de marionnettes, pour sentir sa propre supériorité. C'est pourquoi elle pousse Lövberg à boire, puis, en définitive, à se tuer. Elle craint par dessus tout l'humiliation; de là, sa peur du scandale, et sa terreur, quand le juge Brack menace de l'impliquer dans la mort de Lövberg; elle aime mieux enfin se suicider que de rester en son pouvoir.

Mrs. Patrick Campbell rendit le personnage avec un art consommé. On applaudit le style de son interprétation, l'adresse avec laquelle elle joua les passages légers et la peinture générale du tempérament et de l'humeur d'Hedda. Elle exerça une

influence durable sur les interprétations suivantes d'Hedda, par sa compréhension intelligente du rôle, sa manière d'indiquer les opérations mentales de l'héroïne et de rendre les grandes phases dramatiques de la pièce. C'est le mérite de la production de Barker que Mrs. Campbell n'ait pas éclipsé tous les autres acteurs par son jeu impressionnant.



Nous avons noté la variété du répertoire du « Court Theatre ». Barker donne des œuvres classiques, des pièces contemporaines, conventionnelles, réalistes ou poétiques, et des productions étrangères. Quelles furent les raisons de cet éclectisme ? Il nous faut ici rappeler son dessein, que nous avons indiqué auparavant : il voulait constituer une collection de pièces vivantes, et présenter d'une manière artistique toutes sortes d'œuvres dramatiques significatives (30).

Lesquelles Barker choisit-il ? En premier lieu, les pièces contemporaines. Influencé par le mouvement intellectuel de l'époque, Barker jugea naturellement significatives les œuvres qui étaient le fruit de la pensée du temps. Il s'occupa donc surtout des pièces à portée sociale, écrites avec réalisme. Il s'ensuit que le théâtre moderne fournit le plus grand nombre des productions du « Court Theatre » et que, parmi celles-ci, les plus importantes furent celles qui manifestaient une attitude critique à l'égard de la morale contemporaine et qui tentaient l'emploi d'une technique nouvelle. Les pièces de Barker, de Hankin, d'Elizabeth Robins et de Galsworthy appartiennent à ce groupe. Qu'au nombre de ces pièces aient été comprises les œuvres poétiques de Masfield et de Hewlett, cela nous montre le désir qu'avait Barker de ne pas faire fi de l'imagination. On produisit les pièces de R. V. Harcourt, C. Harcourt et de F. Fenn, écrites d'après le modèle conventionnel et sur des sujets traditionnels, parce que Barker les jugeait bonnes en leur genre et qu'il désirait vivement donner aux jeunes auteurs une chance d'être joués.

Les reprises de tragédies grecques montrèrent que Barker

(30) « The Royal Court Theatre » dans *The Green Room Book*, p. 107.

voulait faire connaître les classiques au public. Comme nous l'avons vu, son choix se porta sur Euripide à cause du modernisme de cet écrivain. Ces pièces occupèrent la seconde place après Shaw, si l'on tient compte du nombre des représentations (31). Il est à remarquer que ces productions créèrent un goût pour la tragédie grecque qui se manifesta par de fréquentes reprises des drames antiques jusqu'au moment de la guerre mondiale.

Les pièces étrangères témoignent du désir de tenir le public anglais au courant de ce qu'on faisait au dehors, en particulier dans le domaine du théâtre intellectuel. Quoique les représentations aient été fort bien montées, l'intellectualisme sévère de ce théâtre empêcha d'obtenir du public un accueil favorable.

Nous voyons donc que le « Court Theatre » réalisa les principes fondamentaux du « repertory théâtre », et que ce mouvement dramatique eut des sympathies très variées. Nous avons aussi indiqué, dans l'étude précédente, que Barker agrémenta ces pièces d'une mise en scène artistique. Parfois, bien entendu, il ne réussit pas à saisir l'intention profonde de l'auteur, mais dans l'ensemble il faut le féliciter qu'on ait pu interpréter, avec tant de talent, tant de pièces si diverses par le fond et par la forme. En vérité, le théâtre parvint à un tel degré de perfection que, les rares fois où il s'écarta de son idéal, il s'attira une tempête de critiques de la part des journalistes. Il nous faut indiquer à nouveau que c'est la rénovation de la mise en scène et de l'organisation du théâtre par Barker, ainsi que son intelligence et son énergie inlassables, qui rendirent possible l'accomplissement d'une telle œuvre.

(31) Les tragédies grecques furent données 48 fois. C'est digne de remarque si l'on considère que des pièces comme « The Charity theat Began at Home » et « The Campden Wonder » ne furent jouées que 8 fois.

CHAPITRE V

Les dramaturges du "Court Theatre" et le nouvel art dramatique

Pendant les trois années du « Court Theatre », se distingua un petit groupe de dramaturges sous la direction de G. B. Shaw, comprenant Barker, Hankin et Galsworthy. On peut à juste titre considérer l'œuvre de ces hommes comme le début d'un nouveau mouvement dramatique en Angleterre.

Leurs pièces étaient essentiellement des expériences. Le théâtre moderne essayait d'entrer en relations plus intime avec la vie; il devait donc se libérer des anciennes formules qui ne pouvaient exprimer l'esprit nouveau. L'expérimentation, par conséquent, tendait en premier lieu à réagir contre l'art dramatique conventionnel. Elle représentait aussi un effort pour répondre aux tendances sociales et intellectuelles du temps, en peignant avec sincérité les caractères et les conditions sociales (1). Tel fut le commencement d'une ère de tentatives artistiques, qui amenèrent d'importants changements dans la forme et dans le fond des œuvres dramatiques.

Ce furent les préoccupations intellectuelles des nouveaux auteurs qui déterminèrent, surtout, ce besoin d'expérience. Soumis à l'influence de la pensée scientifique et philosophique la plus moderne, ils abandonnèrent l'art dramatique romantique et idéaliste de la veille pour étudier les conditions sociales du jour. Ils examinèrent, avec une précision toute scientifique, les modes de vie des êtres humains et l'évolution de certains types psychologiques, sociaux et moraux. Ils s'efforcèrent de respecter la réalité dans l'étude du caractère et du milieu social et aussi de rendre l'impression qu'ils en avaient. Désireux d'aboutir à une peinture objective et réaliste de la vie, ils essayèrent d'in-

(1) W. L. Courtney. *Realistic Drama* (III) dans *Fortnightly Review*, t. 99, p. 945.

interpréter leur expérience sans la rationaliser et sans la déformer par l'imagination. Ils amenèrent l'art dramatique en contact de plus en plus intime avec la vie. Ainsi furent-ils conduits à se poser le problème de la création d'une technique nouvelle capable d'exprimer leurs observations et leurs idées.

Marchant de pair avec la tendance intellectuelle du nouvel art dramatique, l'esprit de réforme sociale aboutissait aussi à l'expérimentation (2). La pensée scientifique avait révélé les grands obstacles que l'homme rencontrait dans sa lutte contre le milieu où il vivait. Il en résulta de la part des penseurs d'avant-garde, un effort pour changer ces circonstances sociales; l'esprit de réforme devint donc l'une des impulsions dominantes de l'époque. Les dramaturges sentirent que, pour modifier les conditions humaines, il fallait représenter avec vérité le tempérament et le milieu réels. La loyauté intellectuelle leur interdisait d'édulcorer les situations pénibles ou d'idéaliser les caractères (3). Leurs pièces traitaient de la vie tumultueuse du temps; exposaient les conflits de classes, les luttes de l'individu contre les institutions et les conséquences des préjugés courants. Le dramaturge cherchait à expliquer aux gens cette idée, qu'une grande partie de la misère qui attriste le monde peut être évitée. Il se faisait prédicateur. Ce changement d'attitude explique en partie l'évolution dans la forme des pièces présentées au « Court Theatre ».

G. B. Shaw montra à ces écrivains le chemin qui menait à la création d'une technique renouvelée. Comme il avait été le premier de ce groupe, son œuvre symbolisait encore l'esprit de révolte. Plus que les productions d'auteurs plus jeunes, elle était caractérisée par son esprit de propagande. Cela explique en partie pourquoi Shaw, tout en demeurant le chef des dramaturges du « Court Theatre », reste, malgré tout, à part et forme réellement une école à lui seul. S'il était réaliste d'intention, sa méthode n'était pas vraiment réaliste. Il se distingue des hommes plus jeunes parce que, manifestement, il se préoccupe davantage d'expliquer ses vues personnelles; la recherche du naturel est accessoire. Ses pièces, pourtant, cristallisèrent les idées et les tendances qui inspirèrent les écrivains plus jeunes.

(2) A. Henderson. *The Changing Drama*, ch. IV, p. 80, et ch. VII, p. 185.

(3) A. McDowall. *Realism : a Study in Art and Thought*, p. 135.

On comprendra mieux d'autre part ce qui revient à Shaw dans les progrès de l'art dramatique anglais, aussi bien du point de vue intellectuel que du point de vue technique, en examinant ses idées sur le rôle du théâtre.

Dès que Shaw aborda le théâtre comme critique et comme auteur, il comprit que les pièces courantes ne convenaient pas à des gens habitués à penser. Il vit que l'œuvre dramatique était fabriquée pour la scène au lieu d'être une création artistique désintéressée. Il déplora la vogue de l'opérette, de la pièce l'extase sensuelle, et de la pièce bien construite, conformes aux exigences du théâtre commercial. Parce qu'il se rendait compte qu'une réforme ne pouvait venir que de l'intérieur, il se mit à donner des modèles du genre de pièces dont on avait besoin. Sa pensée, ainsi que l'art dramatique qu'il créa, luttèrent contre les types conventionnels. Ami de l'humanité, il détestait tous les maux sociaux; partisan d'Ibsen, il n'avait aucune sympathie pour les croyances ou la morale populaires. Socialiste, il s'attachait aux réformes et à l'amélioration rapide de la condition de l'homme. Sa philosophie pénétra son théâtre.

Shaw fut, en Angleterre, le chef de ce mouvement qui évitait la pièce sentimentale, à caractères universels, pour s'occuper de questions d'actualité touchant à la vie et à la société. Il s'écarta du théâtre qui cherchait son inspiration dans la littérature du passé, pour appuyer son œuvre sur les préoccupations du présent. Il s'efforça d'interpréter la société dans laquelle il vivait en utilisant les dernières découvertes de la science, de la philosophie et de l'art. Il étudia les aspects de la nature humaine qui étaient liés aux problèmes essentiels de l'époque. Shaw trouva les matériaux de son œuvre dans le conflit de l'humanité et des institutions sociales, de la volonté humaine et de la morale actuelle. Son idéal était purement humanitaire.

Shaw croyait que toute question sociale fournissait maintes données à l'art dramatique. Il accusa les anciens auteurs d'avoir préféré la lutte de l'homme contre les lois éternelles par ignorance des problèmes de l'existence quotidienne (4). Shaw se préoccupait des phénomènes sociaux et de leur influence sur l'humanité, plutôt que de l'essence même de la nature humaine.

(4) G. B. Shaw. *The Sanity of Art*, p. 3.

Il savait que son œuvre était un prétexte à prédication sociale (5). Il était dramaturge parce qu'il voyait dans le théâtre le meilleur enseignement. Ses pièces témoignent d'une puissante inspiration sociale et morale; ainsi dans « *Candida* », il attaque l'engourdissement de la bourgeoisie; il condamne la pauvreté comme un mal dans « *Major Barbara* »; il critique le principe et l'exercice de la médecine dans « *The Philanderer* » et dans « *The Doctor's Dilemma* ». Dans ces pièces apparaît un Shaw qui censure l'état actuel des choses; ses comédies sont militantes et font effort pour corriger les maux sociaux. Shaw a affirmé son intention de mettre les gens mal à l'aise, d'éveiller en eux la pensée. L'indignation contre l'organisation actuelle de la société paraît être l'inspiration directrice de son œuvre.

De même, son théâtre illustre copieusement l'influence sur le caractère du déterminisme social. Ses personnages sont façonnés par le milieu plus que par l'hérédité. Il assigne une importance primordiale dans leur vie aux facteurs économiques et politiques. L'élément dramatique de ses pièces réside dans la lutte entre la volonté des personnages et les exigences du milieu. Son théâtre est lié à sa philosophie du socialisme. Il croyait que cette doctrine était le moyen nécessaire pour réorganiser la société moderne, parce qu'elle corrige les maux existants et qu'elle donne à l'humanité plus de liberté pour mettre en action la volonté individuelle.

Shaw combattait le théâtre romanesque et purement sentimental qui trahissait la nature et nuisait à l'humanité. Il critiquait les pièces qui font appel aux sens et qui n'ont pas de but moral apparent. Il raillait la sentimentalité sous toutes ses formes avec tant de véhémence qu'il réussit à chasser complètement le sentiment du nouvel art dramatique. Dans son théâtre, il a représenté la vie sans la rabaisser par les extases de l'amant ou par l'excitation de la passion romanesque. Valentine et Tanner ont conscience du caractère fugitif et intermittent de l'amour. Ils comprennent que ce sentiment n'a rien à voir avec la perception de la beauté de l'esprit ou du caractère. Don Juan amoureux révèle l'attitude de Shaw envers l'amour sentimental: « Mon jugement n'était pas corrompu; mon esprit disait tou-

(5) Lawrence Irving. *The Drama as a Factor in Social Progress*, *Fortnightly Review*, t. 101, p. 272.

jours non, en tout état de cause. Et au moment même où j'inventais des excuses devant la dame, la vie m'empoignait et me jetait dans ses bras comme un matelot jette un bout de poisson dans le gosier d'une mouette (6). » Les pièces de Shaw ont pour but, non pas de satisfaire les sens, mais de susciter un intérêt intellectuel et humain. Il a remplacé le fatras sentimental par les questions sociales qui devinrent le thème normal du nouvel art dramatique.

Shaw créa un vrai théâtre d'idées; il fit de l'intelligence une force supérieure au sentiment. Il voulut amener les spectateurs de ses pièces à raisonner clairement sur l'avenir de la société, et sur la vraie nature de leur personnalité. L'unité de sa pensée est celle de ses opinions sociales qui sont d'un socialiste fabien. Son théâtre s'appuie sur des théories philosophiques et sociales, d'où le caractère doctrinaire et la subordination de l'étude des personnages à l'exposé de la thèse. Ses idées sont foncièrement révolutionnaires et destructrices. Les opinions de Shaw furent le point de départ d'un mouvement pour la révision d'un idéal moral et social périmé. Elles mirent à la mode le mépris des gens âgés, de l'amour romanesque, de la politique, du militarisme, de l'hypocrisie et des illusions flatteuses. Les idées de Shaw raillèrent ce que la masse du peuple honorait.

Chez Shaw, la pensée et le raisonnement précédèrent la création dramatique (7). Dans son théâtre, il donna à ses personnages une attitude critique qui souvent leur ôte toute ressemblance avec des êtres humains réels. Il a réalisé un type de pièce presque dépourvu de passions directrices. Lui-même a mis ce fait en lumière : « On entend beaucoup parler en ce moment de la nouvelle école de dramaturges, partisans de Shaw : Granville-Barker, St. John Hankin et d'autres. J'espère sincèrement qu'ils n'essayeront pas d'imiter mon style ou ma méthode. Il n'y a qu'un Bernard Shaw et c'est tout à fait suffisant. Je trouve une analogie frappante entre le cas des anciens maîtres italiens et le mien. Quand ils commencèrent à travailler, ils découvrirent que l'on avait négligé et ignoré les lignes du corps humain. Dès

(6) G. B. Shaw. « Man and Superman » (1903), Act. III, « Don Juan in Hell », p. 119.

(7) G. B. Shaw. On the Principles that Govern the Dramatist in the Selection of his Themes and Methods of Treatment dans *New-York Times* du 2 juin 1912.

lors, ils se mirent à peindre des tableaux qui avaient l'air d'études anatomiques, tant ils insistaient sur les formes du corps. Je me suis trouvé à peu près dans la même situation quand j'ai commencé à écrire pour le théâtre. J'ai découvert que le seul point qui eût été négligé et ignoré par les dramaturges anglais, était la nature humaine. Aussi l'ai-je exposée toute nue sur la scène, et cela surprit à tel point le public qu'il déclara que mes personnages étaient absolument faux et contre nature. Mais j'ai continué toujours à les peindre si impitoyablement que j'ai peur d'avoir fait plus de mal que de bien (8). »

Shaw fut violemment influencé, comme nous l'avons indiqué, par la vague d'enthousiasme scientifique qui déferla sur l'Europe pendant les dernières années du XIX^e siècle. Il plaida en faveur d'une histoire naturelle vraiment scientifique, qui serve de base à l'art dramatique. Il voulait révéler au monde la vérité sur sa nature, d'après les données de la science. Il ne désirait donc pas, primitivement, créer des œuvres d'art, mais des pièces qui fussent des tableaux de faits réels. Cette intention l'amenait nécessairement à traiter au théâtre certains sujets, qu'on avait jusqu'alors regardés comme interdits. Shaw se mit à étudier ces thèmes défendus non seulement à cause de leur importance en eux-mêmes mais encore pour leur ôter ce caractère de tabous. Ainsi s'accrut de beaucoup le nombre des sujets à présenter sur la scène.

Les personnages des pièces de Shaw expriment sa philosophie et participent de son tempérament. Nombre d'entre eux, Charteris, par exemple, ont un courage intellectuel indomptable qui les pousse à vivre conformément à ce qu'ils considèrent comme l'idéal de vérité. On reconnaît le caractère provocateur de ces personnages à ce qu'ils vont souvent jusqu'à la limite logique de leur pensée et qu'ils disent toujours ce qu'ils pensent sans se soucier des conséquences. Leurs actes sont déterminés par des convictions qui ont, pour le spectateur, l'air capricieux ou fantaisiste d'abstractions mentales. Ils font ce qu'ils veulent et ne s'en rapportent pas au code conventionnel du bien et du mal. Leur tempérament semble un mélange d'excentricité, de bizarrerie et de passion. Ils ont toujours l'air d'être sous le coup

(8) Pamphlet. *The Vedrenne-Barker Dinner* (Londres), 1^{er} juillet 1907, p. 5.

d'une excitation émotionnelle. Tantôt ils s'expriment avec un flot soudain de bonne humeur, tantôt avec une verve querelleuse amusante, tantôt avec une irritation indignée. Il semble qu'un grand nombre de ces personnages, et ceci se remarque surtout quand la pièce est représentée au théâtre, éprouvent le même genre d'émotion. Ils parviennent soudain au sens de leur propre liberté et alors ils se mettent à discourir avec volubilité et emphase. A ces moments-là, Tanner éclate en déclamation psychologique et Marchbanks a des élans inspirés.

Comme nous l'avons vu, l'intention et les traits caractéristiques du théâtre de Shaw sont l'expression de sa personnalité de moraliste et de philosophe. Tout d'abord, nous devons l'étudier comme penseur et comme réformateur : le sujet de ses pièces et une grande partie de sa technique en découlent naturellement. Ainsi que nous l'avons dit précédemment, Shaw utilisa le théâtre parce qu'il y voyait le meilleur moyen d'exposer ses opinions sur les mœurs, sur la morale et sur la philosophie de la vie. Il ne voulut donc pas accepter les limitations routinières de l'art dramatique; il recula les limites du théâtre au point qu'il comprît toute la vie. Son opinion fondamentale était que la vie vaut plus que l'art. Il déclarait avec insistance qu'il ne vivait pas pour l'art mais pour l'humanité. Shaw croyait que la leçon qu'il donnait était de première importance; il adapta la technique dramatique à son dessein et à ses vues sur la vie. Il regardait cette technique comme un moyen d'éveiller la conscience humaine, comme « une technique oratoire, de récrimination, qui dissipait les illusions et atteignait à la vérité, en rejetant les idéals, en usant librement de tous les procédés rhétoriques et lyriques de l'orateur, du prédicateur, de l'avocat et du rhapsode (9) ».

Tout d'abord pourtant, dans ses premières œuvres, Shaw adopta la forme des pièces conventionnelles avec les artifices qu'elle comporte. Puis, peu à peu, il élaborâ une technique appropriée (10). Cependant l'emploi fréquent qu'il fait des stratagèmes à effet vicie assez souvent ses premières comédies. C'est en partie pour cette raison qu'un grand nombre de ses personnages sont invraisemblables et la fermeté de ses plans est trop rigoureuse. Shaw protesta avec véhémence contre la négligence

(9) G. B. Shaw. *Quintessence of Ibsenism* (1891), p. 203.

(10) R. Burton. G. B. Shaw, ch. V. (*The Theatre Craftsman*.)

de certains auteurs qui remplaçaient l'action vivante par le machinisme et les caractères vrais par des mannequins; mais il continua pendant quelque temps à se servir des personnages traditionnels du vieux théâtre McComas, l'avoué de « You Never Can Tell », est à peine déguisé, le confident conventionnel; le père Keegan, dans « John Bull's Other Island », ressemble au raisonneur des anciennes pièces. Cependant Shaw ne tarda pas à montrer l'irritation que lui causaient les limitations imposées par la forme classique. Il ne jugea plus nécessaire d'opposer les intérêts du héros à ceux du traître pour obtenir l'intrigue désirée. Il rénova la notion même du drame qui exigeait l'unité de structure de toutes les parties de la pièce. Il éveilla l'intérêt au moyen du dialogue et de l'étude des caractères. Une vieille loi prescrivait une série d'événements dont la tension croissante aboutit à une crise : il la viola.

Les pièces de Shaw témoignent d'un effort pour s'écarter du modèle d'Ibsen. Le drame ibsénien était très difficile à imiter et ne répondait pas aux exigences des intentions du tempérament de Shaw. Celui-ci avait un talent trop personnel, trop original pour se plier à une technique toute faite. Pourtant, il adopte des améliorations techniques qui venaient d'Ibsen : il évita les apartés, les monologues, et la répétition au second acte des événements qui se sont déroulés au premier. Il adapta des détails de métier à son dessein propre et par là obtint des effets inaccoutumés.

Les pièces plus récentes de Shaw ne suivaient pas les règles de la structure des drames. Il fit de son mieux pour adapter sa technique à la situation dramatique ou à la complexité de ses personnages. Ainsi, plusieurs de ses œuvres, en particulier « Man and Superman » n'ont ni début, ni milieu, ni fin. Il leur arrive de commencer au point où les anciennes pièces atteignaient leur climax. Leur structure s'adapte au développement d'un caractère réellement humain. Aussi arrive-t-il souvent que le rideau tombe sans qu'on ait l'impression d'être arrivé à une conclusion. Nous avons déjà fait allusion à l'épilogue ajouté au « Doctor's Dilemma »; il met en lumière cette tendance à laisser à l'auditoire le sens de la continuité de la vie.

Shaw se sert rarement au premier acte de l'exposition conventionnelle qui caractérise les pièces où les prsonnages appa-

raissent pleinement développés dès le début. Nous avons déjà indiqué que cet acte, très long dans « *The Doctor's Dilemma* », n'est écrit que pour instruire le lecteur des faiblesses de la profession médicale. Shaw a élargi la technique théâtrale, par la liberté avec laquelle il met en œuvre ses matériaux. Il expose aux spectateurs un incident dont dépend toute l'intrigue, et dessine ses caractères dans les actes suivants. Le premier acte ressemble à un prologue plutôt qu'à l'acte d'exposition habituel. Cette manière d'ouvrir la pièce est beaucoup plus simple que les complications d'Ibsen. Dans une œuvre dramatique de ce genre l'auteur doit recourir à la technique plus lâche du roman pour révéler les événements précédents et pour donner à l'auditoire une impression vraie des personnages. Lentement, peu à peu, pendant toute la pièce, il lui faut fournir adroitement les explications nécessaires. L'action est, en conséquence, très réduite : une exposition, sous forme de dialogue, et des scènes dramatiques par le ton émotionnel, remplacent en grande partie la représentation théâtrale ordinaire. La forme ainsi créée s'adapte plus exactement à son œuvre où l'action essentielle vient de la conscience que les personnages ont d'eux-mêmes.

Puisqu'il a ce dessein Shaw supprime, dans ses pièces, la plupart des anciens stratagèmes. Il nous a expliqué que le dramaturge de la nouvelle école rejette les artifices de préparation, de catastrophe et de dénouement parce qu'il sait qu'il instruit et convertit son auditoire et que par conséquent, il n'a pas besoin de s'occuper de donner à son sujet un intérêt et une importance spécieux. Shaw dédaigna donc de se servir d'une intrigue. Il soutint l'intérêt dramatique par une discussion animée entre plusieurs personnages. Des situations paradoxales, provoquées par les idées ou par la franchise des personnages, remplacèrent le mouvement d'une intrigue purement matérielle. Shaw élimina complètement la crise, ou la fit rentrer dans le cadre de la vie quotidienne. Il regardait les solutions accidentelles comme anecdotiques et n'ayant aucun intérêt spécifiquement dramatique. L'action intellectuelle devint la force qui donna à ses œuvres leur unité.

Ces essais de pièces à thèse, où l'on agitait des idées et où l'on discutait ferme, influencèrent les jeunes dramaturges. Cet emploi

de la discussion, d'ailleurs, fut emprunté par Shaw à Ibsen; le poète norvégien avait réduit l'action à une crise provoquée par une accumulation d'éléments mis en jeu avant le commencement de la pièce. Cette méthode obligeait les personnages à révéler par la discussion les faits qu'il était nécessaire de connaître pour comprendre la crise que l'auteur décrivait. Shaw adopta ce procédé d'explication et le poussa jusqu'à l'extrême limite : il créa la pièce de discussion. Dans « *Man and Superman* », cette méthode atteint son plein développement. Pourtant, au contraire d'Ibsen, Shaw abusa souvent du procédé, ce qui nuisait à l'effet dramatique : alors la discussion retarde l'action et devient pour l'auteur un moyen d'exposer brillamment ses idées. Les jeunes auteurs s'inspirèrent dans une large mesure de la méthode de Shaw. « *The Voysey Inheritance* » et « *The Charity that Began at Home* » sont parmi les œuvres où se marque le mieux cette influence.

La pièce de discussion répondait aux besoins artistiques de Shaw, comme aux tendances de sa personnalité. La nature de ses idées, portées à l'argumentation et à la controverse, l'amena par une pente inéluctable à cette forme nouvelle qui convient à l'exposé de sa philosophie. Ses personnages emploient naturellement le langage de la dialectique ; c'est l'une des principales caractéristiques de son œuvre. Ses pièces sont remplies par le feu des discussions spirituelles d'où naît l'élément dramatique essentiel.

L'intellectualisme de Shaw et son ardeur morale, l'amènèrent à créer la pièce d'idées. La comédie vise à philosopher et à moraliser; elle tend à se mêler, à s'identifier à la vie. Par son sens aigu du ridicule et des petitesse de la société humaine, le théâtre de Shaw est un curieux mélange de comédie et de satire. Ce qui domine d'ordinaire dans ces pièces, c'est une analyse impitoyable de la sincérité des émotions et de la logique des motifs d'action, par conséquent un esprit de satire. Cette impression est affaiblie par l'exagération des personnages et des situations, exagération qui se fait jour à travers la tendance satirique; il en résulte une œuvre de haute comédie. Les caractères, les incidents, la langue sont comiques; mais les pièces de Shaw sont surtout des comédies d'idées (11).

(11) George Meredith. *The Idea of Comedy*.

L'œuvre comique de Shaw est, sans nul doute, l'une des causes de la vitalité de la comédie dans le théâtre contemporain. Elle a contribué à diriger l'intérêt des jeunes dramaturges sur l'étude, mêlée de satire et d'ironie, des travers et des affectations du temps présent. Ces auteurs ont détourné leurs regards des privilégiés de la société pour se consacrer à l'homme moyen. Marchant sur les traces de Shaw, ils ont ranimé l'esprit comique et se sont servis de la comédie pour exprimer leurs idées.

Shaw fut aussi le pionnier de la pièce en un acte, qui marque une évolution importante dans l'art dramatique moderne. Il a exercé une influence considérable en rendant populaires les pièces qui ne comportent pas de divisions en actes, qu'elles soient longues ou courtes. Ses tentatives dans ce sens indiquent la nature expérimentale de sa technique. Il a expliqué qu'il avait omis, à l'occasion, la division ordinaire en actes, parce qu'il voulait revenir aux unités de temps et de lieu que respectaient les anciens dramaturges grecs. Shaw regardait l'adoption de ce principe comme nécessaire à la forme de la pièce d'idées. Dans une telle œuvre qui trouve son expression dans la discussion, plutôt que dans l'action, un petit nombre d'actes est souhaitable. Souvent c'est dans la pièce en un seul acte que le thème de Shaw est le mieux formulé. Il est très vraisemblable que le grand nombre de pièces en un acte qui ont été produites par les « *repertory theatres* » anglais ont été en partie inspirées par l'activité de Shaw qui a préparé les voies aux jeunes auteurs.

Il est très difficile de classer les œuvres de Shaw suivant les canons classiques. Il a voulu prendre le contre-pied du point de vue conventionnel des critiques. Il s'est servi des formes les plus diverses et les plus fantaisistes : allégorie, comédie, farce burlesque et extravagante. D'ordinaire dans chaque pièce, ces tons divers se succèdent rapidement. En réalité ses œuvres représentent presque une formule nouvelle. Ce sont des fantaisies coulées dans le moule d'un réalisme quasi photographique. Exposés bruts de la vie, en apparence, beaucoup de ses pièces sont en réalité des critiques de l'humanité, où la satire se mêle au caprice. Ces comédies-farces sont les productions naturelles du talent exceptionnel de Shaw; son imagination humoristique trouve son expression la plus heureuse dans une forme suscepti-

ble de changements kaléidoscopiques. Ces pièces s'écartent sensiblement du modèle adopté par les anciens dramaturges.

Le désir de s'expliquer, qui caractérise Shaw, l'a poussé à écrire des préfaces. Il a motivé aussi son apport nettement original à la technique du drame réaliste moderne, à savoir des conseils et des explications scéniques. Shaw a écrit des préfaces avec une extrême habileté littéraire, parce qu'il ne voulait pas que ses pièces fussent interprétées d'après les idées préconçues. Il sentait le besoin de revendiquer pour elles un jugement intelligent et d'en indiquer la portée. De plus, sa philosophie et son œuvre dramatique tendaient à purifier le théâtre et les mœurs. Ce désir, uni au goût de Shaw pour une argumentation persuasive, aboutit tout naturellement aux préfaces. Cette renaissance de l'art d'écrire des préfaces, sous forme de traités qui sont de petits chefs-d'œuvre de pensée et d'exposition n'a cependant pas laissé d'impression profonde sur les productions des autres dramaturges.

Shaw essaya de remédier à un défaut qui lui apparaissait dans le théâtre d'Ibsen : il trouvait que celui-ci n'avait pas présenté ses pièces aux acteurs avec des explications suffisamment détaillées. Dans des indications scéniques lumineuses et fort longues, Shaw a décrit les personnages et leur milieu car tout joue un rôle important dans ses pièces. Il fut le premier à faire, de ces explications complètes, une partie essentielle de l'œuvre. Il voulait supprimer les effets fantaisistes de l'acteur en donnant un portrait détaillé de chaque personnage. Il a dit : « L'idée que le romanesque est la grande hérésie qu'il faut arracher de l'art et de la vie parce qu'il est la cause du pessimisme moderne et la ruine du respect de soi, étonne bien plus les artistes que le parler-terre. Le malentendu est compliqué par ce fait que les acteurs, dans leurs démonstrations d'émotion, se sont fait une seconde nature d'habitudes théâtrales, qui souvent sont très démodées quand il s'agit d'une représentation de la vie contemporaine (12). » Shaw comprenait que l'acteur rencontrait des difficultés inaccoutumées dans ses pièces : des états d'esprit extraordinaires et des opinions en apparence dénaturées sur les concepts moraux. Il contribua à simplifier l'interprétation par cette

(12) G. B. Shaw. *Plays Pleasant und Unpleasant*, vol. II (1902), p. XV.

innovation. Il appréciait l'importance de l'art de l'acteur; il percevait que le jeu de l'artiste était bon dans la mesure où la pièce vivait pour lui et où les conditions techniques étaient réduites à des questions d'habitude.

Shaw réussit à remplacer l'ancien jargon par des indications et des descriptions artistement rendues, mais il écrivit ses propres observations comme s'il était romancier. Aussi, quoique claires et utiles, ont-elles le défaut d'être très personnelles. Il n'atteint pas à un résultat vraiment dramatique, en employant ces indications scéniques; il ne fait pas comprendre aux acteurs qu'ils ont à créer au théâtre l'illusion de la vie réelle. Ils sont plutôt portés à se rappeler qu'ils sont les marionnettes de Bernard Shaw, dressées par lui à faire des discours.

Shaw se servit de la préface et des indications scéniques non seulement pour triompher des erreurs de compréhension et d'interprétation, mais encore pour essayer de donner à ses pièces une valeur littéraire. Il supportait avec impatience le jargon du code théâtral qui défigurait l'ancien art dramatique. Il protestait contre les auteurs qui avaient coutume de rendre leurs pièces illisibles, en accumulant, dans les versions imprimées de leurs œuvres, des détails techniques fastidieux. Il comprenait la nécessité pour les jeunes auteurs d'avoir un public de lecteurs; alors seulement ils pouvaient composer des pièces. S'ils écrivaient avec des intentions artistiques sincères, ils devaient être prêts à se rabattre sur un public de lecteurs au cas où leurs œuvres ne seraient pas acceptées par le théâtre commercial. Il protestait contre l'idée qu'on ne peut lire une pièce comme un roman. Il employa tout son talent pour donner à ses comédies la même valeur littéraire qu'aux meilleurs romans. La publication des œuvres dramatiques amena la formation d'un groupe d'habitues du théâtre qui, grâce à leurs lectures, devinrent des juges qualifiés. Un public éclairé exige un meilleur théâtre, et est tout prêt à encourager les bonnes pièces. Les dramaturges comme les acteurs sont alors obligés de produire des œuvres d'une qualité supérieure; Shaw a donc rendu un service appréciable au théâtre moderne.

Le rôle de Shaw dans l'art dramatique anglais moderne est par conséquent d'une importance capitale car il a déterminé l'examen critique des règles dramatiques acceptées, développé

un esprit de finesse qui a recherché les faiblesses du théâtre anglais. Son œuvre a contribué aussi à tracer la route au développement de l'art dramatique en Angleterre en guidant les jeunes auteurs en quête d'un moyen d'expression. Il est pourtant impossible d'imiter directement Shaw, car le brio de ses dialogues est particulier à son génie.

Sa place, dans l'école dramatique qui s'est développée en Angleterre, peut être comparée à celle d'Ibsen dans le théâtre en général. Par le caractère révolutionnaire de sa technique, la gravité de ses sujets, l'esprit destructeur de ses critiques sociales, il a montré aux jeunes auteurs le chemin vers une conception sociale et expérimentale de l'art dramatique (13). Ses méthodes réalistes, son enseignement et son attitude individualistes, son adaptation hardie des traditions à sa propre personnalité, sont autant de toniques dont il fortifia le théâtre anglais à son éveil. Les pièces de Shaw mettent fin à un état de choses indésirables, elles excluent toute reprise future des anciennes formules dramatiques; elles éclairent le théâtre de la lumière de la vie ordinaire; elles incitent le spectateur à penser et, finalement, à apprécier. Par les sujets qu'il a choisis et par sa manière de les traiter, il a indiqué à ses contemporains le chemin de la liberté. En un temps où il était audacieux d'agir ainsi, il a introduit sur la scène des thèmes déplaisants, impopulaires et il s'est efforcé d'apprendre aux critiques et à l'auditoire à en mieux juger la portée. Il a rendu un service unique en favorisant la libre discussion sur une scène anglaise de sujets importants. Il a prouvé une fois pour toutes que le théâtre comique peut avoir des intentions sérieuses sans renoncer à son objet spécifique qui est de divertir. Il a donné à l'art dramatique anglais une importance nouvelle. Il a contribué à établir un rapport entre cet art et l'essence même de la vie anglaise.

A côté de Shaw, on peut regarder Barker comme le principal représentant du nouvel art dramatique qui était, comme nous l'avons indiqué auparavant, essentiellement expérimental. Il vient en tête de ce groupe d'écrivains qui firent tous leurs efforts pour élargir le domaine du drame, pour en augmenter la portée.

(13) J. L. Ford. *Shaw's Influence on Our Embryo Dramatists* dans *Harper's Weekly*, 25 nov. 1905, p. 40.

Il a subi l'influence de la pensée et de la technique de Shaw mais il est profondément original et, en matière d'expérimentation technique, il est le plus important des nouveaux auteurs (14). Il a perfectionné la méthode réaliste (15). C'est avec Barker, plutôt qu'avec Shaw, que l'art dramatique commence à se préoccuper d'une peinture minutieuse de la vie. Ses expériences tendent à identifier la pièce et la réalité; Barker a mis en lumière cette nécessité qu'est l'expérimentation pour le dramaturge. Il déclare : « Si l'on doit, dans quelque sens qu'on l'entende, regarder les premiers mots prononcés sur l'art dramatique, si lumineux soient-ils, comme s'ils devaient être les derniers, laissez-moi protester. L'art dramatique est vivant et sur la vie on ne doit rien dire de définitif. Je proteste parce que, dans l'art, on ne devrait admettre au préalable que les conditions matérielles. Sans nul doute, le signe de la vitalité d'un art a toujours été la révolte contre la tradition, la résolution de renouveler les anciennes formules qui ne renferment plus, ou n'expriment plus parfaitement l'esprit nouveau (16). »

« *The Voysey Inheritance* » de Barker marqua la venue d'un genre de pièces qui illustrait fort bien le travail des jeunes réalistes. Comme nous l'avons indiqué, c'est une œuvre originale qui n'est pas limitée par les conventions dramatiques traditionnelles. Elle met en évidence les possibilités infinies du théâtre. C'est la discussion impartiale, considérée sous divers angles, d'un problème déterminé, presque statique; la pièce manque d'action véritable. La qualité persistante de son intellectualisme est sa principale caractéristique. Ce n'est pas une composition architecturale serrée, dont toutes les parties mènent à une crise; mais plutôt une série d'impressions sur le même sujet envisagé de différents points de vue. Le langage des personnages n'est pas littéraire: il se rapproche plutôt de la réalité par son rythme hésitant, ses interruptions brusques, son décousu apparent. Le dialogue semble se poursuivre, s'assimiler à la pensée des différentes personnes et se répéter, comme dans la discussion réelle de certains problèmes humains. Ce sujet unique, traité de bien des points de vue, et les réflexions de ces

(14) P. P. Howe. *Dramatic Portraits*, p. 476.

(15) A. F. Morgan. *Tendencies of English Drama*, pp. 109-110.

(16) A. Henderson. *The Changing Drama* (1914), p. 32.

intelligences nettement dessinées, créent l'unité d'impression. Dans une pièce de ce genre, l'auteur essaie d'empêcher sa personnalité d'intervenir; il tend à l'objectivité. L'œuvre semble la vie même, un moment de l'existence de quelques personnes révélé par l'activité cérébrale des caractères. Son intérêt est essentiellement intellectuel. Elle est débarrassée de la lourde tendance propagandiste du théâtre de Shaw mais le but en est encore résolument didactique et réformateur. Dans « *The Voysey Inheritance* » Barker nous présente une pièce où se trahissent intensivement des préoccupations humaines.

« *The Voysey Inheritance* » illustre donc avec succès la méthode du nouveau dramaturge qui étudie les mœurs de la classe bourgeoise. La pièce devient une scène de la vie privée. Le thème et, dans bien des cas, la façon de le traiter sembleraient indiquer aussi que l'influence du roman réaliste se fait sentir dans l'art dramatique. Par sa peinture des caractères autant que par le sujet, « *The Voysey Inheritance* » témoigne d'un effort pour rendre cette étude aussi ample et compréhensive que s'il s'agissait d'un roman. Le plus grand intérêt réside dans l'analyse minutieuse des personnages, dans l'exposé très net des mobiles et des motifs d'action de l'homme moyen. La pièce s'applique à représenter tels quels, sans les idéaliser, les mille faits qui touchent à la vie et à la personnalité. Elle s'occupe surtout des gens ordinaires, mêlés aux affaires communes de la vie quotidienne. Elle montre comment le nouvel art dramatique s'attache, d'une manière stricte, à des questions banales semble-t-il mais d'un intérêt immédiat.

Cette étude vigoureuse et adroite de types bourgeois renouela le théâtre du temps par la manière dont elle peint ses caractères. Barker s'affirme l'un des dramaturges les plus intellectuels; il nous campe ses personnages tels que les révèle l'analyse psychologique et fait de cette peinture un art intellectuel. L'intérêt intense qu'il porte aux acteurs de son drame est mis en lumière par ses indications scéniques minutieuses. Il reconstruit le milieu où vivent ses personnages et prodigue les détails sur leur personnalité, un peu à la manière du romancier. L'originalité de son étude des caractères est manifeste quand il traite de la psychologie d'un groupe de personnes : il ne se contente pas alors de révéler le tempérament de l'individu; il pousse

plus loin son effort, il montre comment, dans une réunion de gens, les contrastes de personnalités se fondent. Son art se préoccupe des rapports psychologiques les plus nuancés entre ses héros.

Barker désirait montrer les aspects simples et normaux de la vie et peindre les expériences intellectuelles des gens qui vivent dans des circonstances ordinaires. Ses pièces sont rarement ornées d'incidents palpitants; comparées au théâtre sentimental, elles finissent par n'être plus dramatiques. Barker plaida la cause d'un art dramatique normal pour des gens normaux, d'un art qui ne donnait pas une vue fausse de la vie. Ses œuvres sont la manifestation de son esprit comique, qui tend à mettre en lumière avec humour et franchise les divers aspects de la vie contemporaine. Il fut moins propagandiste que sincère; il étudia les faits intéressants de l'existence, au jour le jour. Il estimait qu'une présentation franche des actes et des pensées de tous les jours avait naturellement des qualités dramatiques et était plus utiles pour l'homme que les pièces à effet du théâtre commercial.

Ce qui distingue Barker comme dramaturge, c'est l'effort pour dire dans ses pièces ce qui paraît au-delà des pouvoirs d'expression du langage. Ce qui le distingue aussi, c'est la création d'une technique personnelle pour répondre aux exigences de son entreprise. Il est unique par son talent étrange et grave, son art délicat, ennemi de la sentimentalité, sa technique réaliste et compliquée, son attitude ironique au spectacle des relations normales de la vie. Son art est avant tout intime. Son œuvre est née du désir d'exprimer par le théâtre tout ce qui, dans sa conception personnelle du monde, était compatible avec un art dramatique puissant. Ses pièces témoignent d'un effort pour créer quelque chose de plus vaste et en même temps de plus profond que l'œuvre de ses contemporains. Par bonheur, il créa une technique bien adaptée à son œuvre. Là il fut aidé, sans nul doute, par son expérience d'acteur et de metteur en scène. Ses pièces sont toujours faciles à jouer, quelque étendu que soit le champ de l'action.

Barker a rendu un service appréciable à l'art dramatique moderne en écrivant dans une langue simple, modelée sur la pensée des personnages. Avant Shaw et Barker, l'idée qu'il était

possible d'allier le naturel à la vigueur et à la vivacité n'était presque jamais venue à l'esprit du dramaturge. La prose de Barker donne l'impression de la réalité. Ses personnages ne prononcent jamais une parole qui ne soit indispensable pour éclairer les caractères. Il créa une langue toute proche de la pensée, harmonisée avec le ton dominant de la pièce. Ce style joint un raffinement certain à un humour subtil qui jette une vive lumière sur les profondeurs d'un caractère par le seul moyen de nuances délicates ou de répétitions de phrases. Il témoigne aussi par la variété des détails d'un effort pour tout rendre : la pensée, les manières et l'excentricité de celui qui parle.

Barker emploie aussi le dialogue qui paraît sans rapport avec le développement principal de la pièce. Cet emploi du discours caractérise une phase dans l'expérimentation technique de l'auteur; celle-ci correspond à la découverte que Barker fit, et que fit lui aussi Tchekoff, à savoir, que les changements de ton d'une pièce sont la base de sa structure dramatique. Quand Barker entrecoupait le dialogue de détails inattendus, c'était de propos délibéré; il avait l'intention de changer les auditeurs d'atmosphère. Pensée ou sentiment relie les différentes parties de l'œuvre et en font l'unité; une sorte d'émotivité pénétrante empreint la pièce. L'effet confond l'esprit sur le moment mais l'impression définitive est un sentiment extraordinaire de vie.

Par ses intentions et par sa technique, Barker a donc créé le genre de pièces-types du nouveau mouvement dramatique. Il rend l'action psychologique et intellectuelle plus intense. Les raisons d'agir remplacent l'action même et deviennent le centre de l'intérêt. Ce trait accuse une différence très sensible entre le nouveau théâtre et les procédés des anciens auteurs, qui insistaient surtout sur l'action. Ce changement de point de vue amenait nécessairement une interprétation nouvelle de ce qu'on peut regarder comme vraiment dramatique.

En ce qui concerne les améliorations techniques, Barker occupe un rang plus important peut-être que quiconque. Il fit de nombreux essais, en particulier sur la façon de peindre les personnages et sur la structure dramatique. On trouve aussi dans ses pièces d'autres innovations caractéristiques. Il a écarté les effets de théâtre qui se produisent avant que le rideau tombe; il

laisse au contraire se révéler de lui-même à l'esprit du spectateur le moment où la tension devient extrême. « *The Voysey Inheritance* » n'a aucun début précis et finit d'une manière tout aussi vague, témoignant ainsi de l'effort de Barker pour copier la vie. Son désir de se rapprocher de la nature semble être la clé de ses expériences techniques.

Un intellectualisme excessif et des essais trop hardis de technique nouvelle sont les principaux défauts de son œuvre. Ses pièces atteignent à la réalité nue qui touche le spectateur mais elles n'éveillent pas la pitié. Elles demandent à l'auditoire un effort mental considérable. Sa méthode aboutit à différer trop longtemps la crise ou bien réussit presque à l'éviter. Les personnages sont souvent trop conscients d'eux-mêmes; leur esprit devient confus à force de pensée; ils n'ont pas d'énergie pour agir; parfois ils ont l'air de purs raisonneurs. Malgré ces défauts, pourtant, l'œuvre de Barker est vivante grâce à son réalisme et à la façon dont il a peint des caractères qui donnent au spectateur une idée très poussée de la personnalité humaine.

St. John Hankin appartient à la même école que Barker et Galsworthy, par son intellectualisme et sa recherche d'aperçus nouveaux sur la vie. Sa technique et son style ne sont pourtant pas tombés dans les exagérations de ses collègues. En vérité il est à mi-chemin, peut-on dire, entre Oscar Wilde et G. Bernard Shaw. Influencé par le style littéraire au dialogue de Wilde, Hankin marque pourtant un progrès sur lui en évitant de faire une débauche d'esprit. Il diffère de Shaw en ce qu'il ne se consacre pas à la propagande. Selon sa conception de l'art dramatique, une pièce doit essayer de représenter la vie et non de la discuter (17). Il est ainsi parvenu à un degré d'objectivité qui rend ses œuvres plus proches des récentes productions du drame réaliste que celles de Shaw. Dans cette voie il fut suivi par Galsworthy et par Barker pour les pièces ultérieures; tous deux se sont attachés à reproduire la vie telle qu'ils l'observaient en dehors du théâtre.

Hankin, entre autres, reprit l'art dramatique au point où Wilde l'avait laissé. Wilde léguait une tradition d'esprit mais il n'avait pas enrichi le théâtre par la création de caractères

(17) J. Drinkwater. *Dramatic Works of St. John Hankin*, préface, vol. I, p. 7.

dignes de remarque. Il n'avait pas fait ses personnages assez vivants pour qu'ils donnent, à la scène, une connaissance plus profonde de la nature humaine. Au contraire de Wilde, Hankin étudia patiemment ses personnages. « *The Return of the Prodigal* » montre d'une manière concluante que Hankin s'est écarté des types conventionnels de Wilde. La comédie de Hankin prépare la voie au nouvel art dramatique parce que l'auteur a suivi de très près les événements de la vie; il a peint des gens que l'on peut rencontrer tous les jours et les a rendus intéressants par son sens dramatique. Hankin était moins artiste que Wilde, mais il était plus sincère; son théâtre ne peint ni le surprenant ni le brillant; il nous présente les événements et les personnages les plus ordinaires, mais nous avons le plaisir de les reconnaître. Il néglige les salons aristocratiques de Wilde pour les maisons de campagne moins luxueuses de Gloucestershire et du Leicestershire.

Il appartient à Hankin d'être l'un des premiers dramaturges anglais qui rétablirent le lien entre le théâtre et la littérature. Le grand mérite de ses pièces ne réside pas dans leur philosophie ou dans la perfection qu'elles manifestent de la science dramatique de l'auteur. En réalité, sa technique pose parfois aux metteurs en scène et aux acteurs des questions très difficiles à résoudre. Son œuvre, cependant, peut être appelée à prendre une place plus importante que celle des autres dramaturges d'avant-garde, parce qu'elle est écrite en un style vibrant. Les discours de ses personnages marquent un progrès important dans la composition dramatique moderne, car ils révèlent la qualité imaginative du style. La valeur de ses pièces vient de ce qu'elles renferment au moins la promesse d'un retour aux principes de la forme artistique.

Hankin discernait nettement la bonne technique dramatique de la mauvaise, mais il ne réalisa pas toujours parfaitement son idéal dans ses pièces. Dans cet ordre d'idées, il avait le goût de la netteté et voulait qu'on supprimât les conventions acceptées pour cette seule raison qu'elles étaient commodes. Pourtant, dans ses premières pièces, il en reprit un grand nombre, telles que la tradition les lui transmettait et même, dans « *The Return of the Prodigal* », il utilisa certains artifices techniques démodés. Quand ses œuvres furent jouées au « Court Theatre », il demanda par-

fois au metteur en scène et aux acteurs de se prêter à des stratagèmes qu'on n'aurait pas attendus d'un dramaturge en pleine possession de son métier. Dans « *The Return of the Prodigal* », par exemple, une scène d'amour se passe dans un coin de la scène, cependant que tous les autres personnages sont censés occupés par une conversation absorbante. Les dramaturges dont les œuvres étaient jouées au « *Court Theatre* » recouraient rarement à cette convention théâtrale. Cependant « *The Charity that Began at Home* » il donna des indications scéniques détaillées et opportunes qui aidèrent beaucoup le metteur en scène et les artistes à créer une atmosphère de réalité.

Hankin croyait que le théâtre était la forme la plus objective que pût prendre l'art. Ses expériences techniques, surtout celles qui concernaient les dénouements heureux, témoignent de ses efforts en ce sens. Non seulement il contribua à redonner du style aux pièces anglaises, mais encore sa lutte contre le préjugé du « dénouement heureux » fut très profitable pour l'art dramatique. Il s'appliqua particulièrement à faire admettre cette idée que la situation des personnages à la fin d'une pièce doit avoir un rapport avec leur conduite. Dans ses œuvres, il proclamait son scepticisme à l'égard des transformations opérées par le rideau qui tombe pour guérir tous les maux humains. Le « dénouement heureux » était la survivance d'un temps où l'on était convaincu que, dans l'ensemble, le monde était un lieu de délices. Mais une telle conception ne se justifiait plus et Hankin contribua à la supprimer. Il n'y a, bien entendu, aucune raison pour qu'une pièce ne finisse pas bien, mais Hankin affirmait qu'il était de toute nécessité que le dénouement fût plausible. Il nous déclare : « Voici comment je procède pour mes pièces : je choisis dans la vie d'un personnage ou d'un groupe de gens un moment où a dû se décider quelque affaire d'importance pour leur avenir et je lève le rideau. Quand j'ai montré comment et pourquoi la décision a été prise, je baisse le rideau. L'épisode est terminé et avec lui la pièce. La fin ne conclut pas, c'est-à-dire qu'elle ne prouve rien. Pourquoi prouverait-elle quelque chose ? Le dramaturge se préoccupe de représenter la vie, non de la discuter. Le dénouement est cependant la fin de cet épisode particulier et, comme tel, termine la pièce d'une manière

appropriée (18). » Hankin ruina cette convention vide de sens qui n'était qu'une façon arbitraire de disposer des personnages quand le rideau tombe. A ce moment, il les laisse avec des perspectives raisonnables de bonheur pour l'avenir ; c'est tout ce qu'on peut demander à une pièce, qui représente la vie.

Le théâtre de Hankin, au contraire de celui de Shaw et de Barker, n'est jamais gêné par un excès de pensée. Ses pièces demeurent d'excellentes comédies d'idées. Le sujet en est toujours clair et peut être exposé en quelques mots. Son art dramatique se concentre sur le développement d'une pensée essentielle. Il parvient ainsi à peindre des situations et des caractères avec une clarté qui fait de ses œuvres de bons drames ; mais il donne aussi l'impression d'être superficiel. Il semble qu'il ait cherché soigneusement la vie en construisant sa pièce, mais on dirait qu'il n'a pas senti de rapport intime entre lui et ses personnages. Ce manque de parenté émotionnelle, qui aboutit à la monotonie, ôte à ses pièces une qualité essentiellement dramatique. Ses œuvres ne sont pas pour ceux qui demandent au théâtre une expérience sentimentale, mais elles dédommagent le spectateur par des éclairs d'un sens comique réel.

Nous avons indiqué que la représentation de « The Silver Box » annonçait la venue d'un nouvel auteur de marque : John Galsworthy. Sa première pièce révélait déjà un dramaturge qui se distinguait par l'originalité marquée de sa philosophie et de sa technique (19).

Le théâtre de Galsworthy veut avant tout la sincérité et l'impartialité. Il posa en principe que l'attitude complètement détachée du dramaturge était la première qualité à exiger d'une bonne pièce. Il croyait que, seule, la pratique d'une discipline sévère pouvait faire de l'art dramatique la création littéraire la plus belle et la plus vraie. Seules la vérité et l'objectivité peuvent donner l'impression que les événements s'enchaînent comme il convient, qu'ils ne pourraient pas s'enchaîner autrement. Galsworthy lui-même a dit : « Laissez-moi essayer d'éliminer toute inclination, de voir tout comme un arbitre, comme l'un de ces êtres purs en veston blanc, exempts de

(18) St. J. Hankin. *Three Plays with Happy Endings* (1908). Préface: A Note on Happy Endings, p. VIII.

(19) Leon Shalit. *John Galsworthy-A Survey*, p. 219.

tous les préjugés, de toutes les passions et de toutes les préférences de l'humanité. Que je n'aie pas de tempérament pour l'instant... C'est seulement d'un point de vue impersonnel, s'il en existe un, que je vais atteindre, approximativement, à la vérité (20). » Dans la pratique, cette attitude amène Galsworthy à se préoccuper simplement d'exposer les questions ; il ne s'inquiète pas de la solution ; par là, il diffère essentiellement de Bernard Shaw. Il pose le problème pour pousser les spectateurs à penser et à réfléchir, pour les amener à comprendre.

Un trait important du théâtre de Galsworthy consiste dans les sous-entendus moraux. Que la morale est la raison d'être de tout art dramatique, tel est son premier article de foi. Il ne la conçoit pas d'ailleurs en moraliste, comme le triomphe à tout prix du bien sur le mal. Elle est pour lui cette compréhension de la vie qui doit aboutir à l'enrichissement de l'esprit humain. En qualité de dramaturge, il ne se souciait pas de proposer un code de morale, mais plutôt les phénomènes de la vie, choisis mais non déformés, pour amener le public à voir plus clairement les vérités spirituelles. La tendance didactique de son œuvre est née d'un sentiment de compassion qui, sans être envahissant, garde une certaine importance. Au reste, sa philosophie s'incorpore artistement dans l'ensemble de la pièce ; elle ne s'impose pas en de longues diatribes débitées par le personnage principal. On perçoit l'esprit moralisateur de Galsworthy, quand il déclare : « Notre art dramatique renaît et rien ne l'empêchera de briser les anciens cadres. Il renaît, non pas parce que tel ou tel homme écrit, mais à cause d'un état d'esprit nouveau qui, sans nul doute, est en partie la conséquence du choc que des influences russes, françaises et scandinaves ont donné à notre théâtre indigène, mais qui, dans l'ensemble, vient d'une humanité qui s'éveille à la conscience de notre époque. C'est un aspect d'un mouvement religieux imprécis et inévitable, un aspect d'un tâtonnement lent mais persistant, d'une recherche de la nouvelle forme de croyance sociale : celle du « tout pour un, un pour tous (21). »

Le réalisme domine l'art de Galsworthy. Sa préoccupation fondamentale le pousse à révéler les rapports réels entre l'âme,

(20) John Galsworthy. *Another Sheaf* (1926), p. 18.

(21) John Galsworthy. *Some Platitudes Concerning Drama*, *Fortnightly Review*, fev. 1909, p. 124.

le caractère et la pensée, dans le dessein d'instruire les spectateurs. Dans son effort pour parvenir à ses fins, il suivit la technique des dramaturges réalistes. Il croyait que l'auteur qui employait cette méthode cherchait à créer une telle illusion de vie au théâtre qu'il forçait le spectateur à tenter une expérience personnelle. L'actualité de ses pièces devait obliger l'auditoire à penser, à parler et à se déplacer avec les acteurs qu'il voyait sur la scène. Le réalisme de détail est une caractéristique éminente de son œuvre dramatique. Par les touches précises de couleur locale et par l'exactitude du décor, il est l'un des plus scrupuleux parmi les auteurs modernes. Comme il s'efforçait de montrer une « tranche de vie », il voulut éviter les situations conventionnelles ; il s'abstint en particulier de ménager une situation frappante pour le moment où le rideau tombe. Son désir de produire une impression de vie fut gêné par sa tendance didactique, mais il réussit à la contenir dans les limites du réalisme.

L'attitude réaliste de Galsworthy se révèle encore dans la peinture des caractères. Quoiqu'il mette en scène ses personnages pour exposer une idée centrale, il leur permet cependant de vivre leur vie propre et de se développer naturellement. Dans sa volonté de réalisme, il leur fait exprimer des émotions profondes, sous des dehors calmes. Ses personnages semblent avoir des sentiments qu'ils ne peuvent exprimer. Cette réserve, poussée parfois à l'extrême, répond à cette idée de Galsworthy qu'en Angleterre les hommes et les femmes ont presque le génie des sous-entendus (22). Galsworthy enveloppe d'ironie douce la plupart de ses caractères, parce qu'il se limite à l'étude des désillusions causées par les erreurs ou la sottise humaine. Mais dans « *The Silver Box* », l'ironie devient presque âpre par le contraste entre le fils du riche, Jack Barthwick, et le pauvre Jones. Galsworthy manie aussi le dialogue avec un rare bonheur pour servir ses desseins réalistes (23). Le dialogue, plein d'indications subtiles sur les changements d'humeur, contribue notablement à camper les personnages. La moindre nuance du langage porte. Parfois, pourtant, le réalisme de Galsworthy manque son but, car on sent les efforts de l'auteur pour parvenir à l'objectivité.

(22) Leon Shalit. *John Galsworthy-A Survey*, p. 222.

(23) R. H. Coats. *Galsworthy as a Dramatic Artist*, pp. 186-187.

La signification profonde du théâtre de Galsworthy paraît résider dans ce fait qu'il prend les choses comme elles sont. C'est l'explication de sa force et aussi de sa faiblesse. L'étude des conditions sociales, de l'état du monde tel qu'il est, communique à son œuvre un air intense d'humanité, mais le force, par moments, à négliger l'élément dramatique qui naît de la vie de l'individu. Ses pièces tendent à tomber dans la démonstration d'une thèse ou dans l'exposé pur et simple des institutions.

Galsworthy symbolise les tendances réalistes des nouveaux auteurs par sa résolution opiniâtre d'éviter tout effet dramatique qu'on pût qualifier de théâtral. Son œuvre et sa technique témoignent de l'effort d'un moraliste pour faire l'essai d'un art dramatique qui veut se rapprocher de la vie.

Nous avons dit que l'on pouvait considérer les pièces que ce petit groupe d'auteurs d'avant-garde fit jouer au « Court Theatre » comme le début d'un nouveau mouvement dramatique en Angleterre. On qualifie généralement ce théâtre de « réaliste », parce qu'il a évité la poésie et le romanesque et qu'il s'est contenté d'exposer ces petits événements de l'existence. Les dramaturges réalistes, Shaw, Barker, Hankin et Galsworthy réclamèrent la liberté du théâtre pour la profession des idées les plus avancées concernant les principes de morale et la philosophie de la vie. Pour eux, la vie est supérieure à l'art. En conséquence, ils choisirent leurs sujets dans la vie moderne et donnèrent un tableau sincère de la réalité. Ils voulaient analyser les aspects les plus profonds de la personnalité et des institutions, pour les apprécier avec plus d'exactitude et pour obtenir les réformes nécessaires (24).

Le choix de ces sujets les conduisit à des expériences qui aboutirent au développement d'une nouvelle technique (25). En général, ces dramaturges insistèrent sur l'étude et l'analyse des personnages plutôt que sur l'intrigue; remplacèrent l'exposition conventionnelle par la discussion, révélèrent les caractères et les idées par le dialogue plutôt que par l'action (26). Ils dédaignèrent

(24) R. M. Lovett. A Note on English Realism dans *The New Republic* du 21 mars 1923, p. 185.

(25) W. L. Courtney. Dramatic Construction and the Need of a New Technique dans *The Quartely Review*, t. 219, p. 80.

(26) C. E. Montague. Dramatic Values, p. 137.

les situations à effet et tout ce qui rehaussait artificiellement une scène. Pour donner l'impression de la vie par la continuité des événements et de la personnalité, ils évitèrent les conclusions trop précises des œuvres antérieures. Ils voulurent que l'unité de leurs pièces résidât dans l'idée et dans le ton plutôt que dans l'action, laquelle est conventionnelle. Ces innovations techniques aboutirent à une nouvelle conception de l'art.

L'importance de ces pièces réside dans la discussion des problèmes sociaux d'importance vitale pour le peuple. Par son esprit de comédie, ce théâtre tend à pousser les gens à réfléchir sur eux-mêmes et sur leur milieu. Il a détruit les faux sentiments, le romanesque, la lâcheté intellectuelle et morale. Enfin, en ruinant les idéals vieillis et les croyances artistiques surannées, il a déblayé la route, et l'a laissée ouverte aux progrès futurs de l'art dramatique (27).

(27) B. H. Clark. *European Theories of the Drama*, p. 450.

CHAPITRE VI

L'Influence du " Court Theatre "

Pendant les trois ans qu'il passa au « Court Theatre », Barker, nous l'avons vu, réalisa les intentions artistiques qui avaient déterminé son entreprise. Sa première mesure fut d'établir un système d'organisation qui le libérât de l'action paralysante des « star manager » and « long run system » (1). Après quoi, il consacra son énergie au développement d'un art de la mise en scène, et d'un corps d'acteurs capables d'interpréter le mieux possible l'art vivant, poétique, classique ou réaliste (2). Il nia cette notion victorienne que le drame est fait pour le théâtre et s'efforça, courageusement, de faire prévaloir cette idée que tous les éléments du théâtre n'existent que dans l'intérêt des bonnes pièces. Il fit du théâtre une sorte de foyer pour l'art dramatique, dont le succès se mesura, pour une large part, à l'influence qu'il exerça sur le goût du public et l'esprit national en général. Nous allons maintenant examiner quelles furent les répercussions de ces progrès sur le théâtre anglais.

En démontrant la valeur d'une nouvelle méthode de direction théâtrale, Barker exerça une influence profonde sur la scène anglaise (3). A Londres, le théâtre était en général médiocre, et la cause en était peut-être moins l'indifférence générale que le système de direction. En fait, au cours des trois années passées au « Court Theatre », un changement sensible s'était opéré dans le goût du public. Celui-ci était bien disposé à l'égard des bonnes pièces (4). C'est ainsi que nous apprenons de Barker qu' « en

(1) *The Play or the Player*, *The Saturday Review*, 11 juin 1910, p. 751.

(2) « Ce qui est indispensable aux progrès du développement du drame moderne, c'est une petite scène, dotée de crédits suffisants, et dirigée par un despote éclairé, le « Court Theatre » par exemple, et Mr. Granville-Barker. » M. Beerbohm, *Saturday Review*, 10 avril 1909, p. 458.

(3) *The Dramatic Year, 1907*, dans *The Stage Year Book (1908)*, p. 18.

(4) T. H. Dickinson. *The Contemporary Drama of England*, p. 163.

particulier, l'esprit du public des théâtres s'est quelque peu développé depuis 1904 » (5). Ce qu'il fallait, c'était opérer dans l'organisation des théâtres un changement complet qui donnerait aux auteurs la possibilité de s'essayer au drame nouveau, puis de faire jouer leurs pièces. C'étaient les théâtres qui n'avaient pas évolué avec leur temps. Les gens d'une certaine culture allaient voir des pièces de portée intellectuelle ou sociale, mais avaient cessé de s'intéresser à celles qui formaient le contingent ordinaire. Le théâtre commercial manquait de l'esprit critique nécessaire pour choisir le genre de pièces souhaitées. Il était bien incapable d'ailleurs de se maintenir au niveau des représentations du « Court Theatre ». Les directeurs finirent par comprendre que le public anglais goûtait autre chose que ces divertissements superficiels. Barker rendit le grand service de montrer que le « long run system » n'était pas une nécessité. Il montra pour la première fois qu'un théâtre pouvait renouveler fréquemment l'affiche, tout en faisant ses frais. Il prouva que les spectateurs étaient disposés à soutenir les bonnes pièces, bien jouées, et que le goût public pouvait être élevé par l'éducation jusqu'à l'intelligence de l'art dramatique supérieur (6).

C'était une croyance généralement admise que l'abîme qui séparait, dans le monde du théâtre, le commerce de l'art, ne pouvait être franchi. Le « Court Theatre » fit ses frais, démontrant à Londres et aux provinces qu'un théâtre uniquement guidé par des préoccupations artistiques pouvait vivre (7). Barker fit voir comment certaines pièces qui, d'abord, ne rencontraient que l'indifférence, pouvaient à la fin avoir quelque succès. Quelques-unes des pièces les plus suivies furent d'abord jouées avec des recettes inférieures à celles que n'importe quel directeur commercial aurait estimées nécessaires. A aucun moment Barker ne laissa les intérêts financiers du théâtre prendre le pas sur les préoccupations purement artistiques. Il se contentait d'un maigre revenu (8), de telle sorte que le théâtre couvrît ses frais jusqu'au moment où il s'établît sur une solide base financière.

(5) H. Granville-Barker et W. Archer. *Schemes and Estimates for a National Theatre* (1907), préface, p. III.

(6) C. Mc Evoy. *The Law of Audiences*, *Fortnightly Review*, t. 95, p. 934.

(7) E. F. Spence. *The Vedrenne-Barker Dinner*, *The Sketch*, 17 juillet 1907, p. 12.

(8) Lettre au rédacteur du *Saturday Review*, 2 juillet 1910, p. 13.

Les deux aspects du succès de Barker, l'aspect artistique et l'aspect financier, impressionnèrent certains directeurs, qui n'auraient pas demandé mieux que de donner de bonnes pièces, pourvu qu'elles rapportassent.

Ces metteurs en scène étaient d'autant plus convaincus de la valeur de la campagne de Barker contre le « long run » et le « star actor » qu'ils savaient la réussite au-dessus de tout compromis. Jamais il n'avait transigé avec ses soucis d'artiste, même dans les occasions où il se serait ainsi assuré une longue période de succès financiers. Nous avons déjà fait allusion au fait que les pièces de Shaw avaient été à plusieurs reprises sur le point de devenir des « long runs » ; Barker résista à cette tentation, et dès que certains indicés faisaient prévoir qu'une pièce de Shaw plairait longtemps au public, elle disparaissait aussitôt de la scène. Les représentations de « You Never Can Tell » et de « Man and Superman » en témoignent. Il avait établi lui-même ses principes et s'y conformait. Dans les deux occasions où les distributions de rôles au « Court Theatre » le mirent en rapport avec un « star actor », sa résolution de ne jamais perdre de vue l'intérêt artistique fut inébranlable. Mrs. Patrick Campbell, qui joua le rôle de Hedda Tesman dans « Hedda Gabler », nous raconte dans son livre, « My Life and Some Letters », ce qui lui arriva à propos de cette pièce. Elle avait un engagement pour sept matinées qui devaient se répartir sur un espace de trois semaines. Le « Court Theatre » fit salle comble chaque fois. Comme elle lui demandait de continuer les représentations, Barker lui offrit gracieusement les traductions d'Archer à l'usage de l'Amérique et des provinces, mais insista sur le fait que le « Court Theatre » n'était point fait pour les « stars ». La pièce fut retirée après les sept représentations convenues. Mrs. Campbell fit d'autres efforts pour obtenir le droit de les prolonger, mais sans succès. Ce fut l'application continue de tels principes qui aboutit à des constatations de ce genre : « Le succès de cette admirable entreprise est de beaucoup le symptôme le plus favorable de la vie de nos théâtres (9). »

*
* *

(9) W. Archer. The Tribune (London). About the Theatre, 2 janv. 1907.

Le « Court Theatre » exerça une influence sensible en offrant aux auteurs dramatiques un théâtre approprié à leurs besoins, une troupe d'excellents artistes et un public prêt à les accueillir. Il donna aux écrivains jeunes qui n'avaient pas encore été mis à l'épreuve, une chance qui leur avait été refusée jusque là. Non seulement on monta leurs pièces, mais on les joua dans les conditions les plus favorables. On considérait ces auteurs comme une coterie et communément on les appelait les « Courtions ». Dans ce nombre on comptait des écrivains qui sont aujourd'hui parmi les auteurs les plus distingués. Outre qu'il assura un moyen d'expression à Shaw et confirma sa position de dramaturge de premier plan, le « Court Theatre » rendit le service appréciable de mettre en lumière des talents tels que ceux de Galsworthy, Hankin et Barker lui-même (10). Comme nous l'avons vu, la grande impulsion du mouvement réaliste avait son point de départ dans l'œuvre de cette petite société. Il est digne de remarque, cependant, qu'outre ces auteurs qui suivaient la méthode réaliste, le « Court Theatre » ramena à la scène un grand nombre de personnalités purement littéraires ; c'était l'indice d'un changement important dans l'attitude des hommes de lettres anglais à l'égard du théâtre. Galsworthy en est un exemple notoire, de même que Housman et Hewlett. Le théâtre anglais gagna en John Masefield une recrue distinguée ; et nous sommes disposés à souscrire au jugement exprimé par Shaw, au dîner donné en l'honneur de Barker, que Masefield est indubitablement l'un des auteurs les plus représentatifs qui aient écrit pour le « Court Theatre ». La mise en scène des pièces d'auteurs destinés à jouer un rôle si considérable dans l'histoire de l'art dramatique anglais est peut-être l'un des côtés les plus importants de l'œuvre accomplie par ce théâtre.

La scène du « Court Theatre » servit en quelque sorte de chaire pour la prédication des idées sociales chères à ces jeunes écrivains. Cet emploi du théâtre fut, comme nous l'avons vu, particulièrement apparent chez G. B. Shaw ; il est aussi bien marqué dans les œuvres de Galsworthy et de Barker, de Hankin et d'Elizabeth Robins. Leurs pièces se distinguaient presque autant par les intentions morales que par leurs qualités esthétiques. Ce

(10) The Royal Court Theatre dans The Green Room Book (1907), p. 44.

qui faisait la vitalité de ces pièces, c'était en grande partie le sentiment passionné que ces écrivains avaient de l'obligation d'élucider les nouveaux problèmes sociaux. Shaw, en vérité, faisait sur le théâtre figure de prédicateur, chargé d'éveiller les consciences et d'éclairer la conduite sociale. Il se servait de la scène du « Court Theatre » pour inculquer à son auditoire des principes adéquats de conduite. Dans ses comédies sociales, il fit tout son possible pour faire sortir les anglais de leur indifférence à l'égard des problèmes posés par la pensée, les mœurs et la société contemporaine. Les autres auteurs d'avant-garde s'efforçaient, tout comme Shaw, d'éveiller dans l'esprit du spectateur attentif un doute sur la sagesse de cette indifférence. Leurs drames éveillaient chez le public le sentiment qu'après tout, ces problèmes sociaux méritaient peut-être qu'on y pensât. Les spectateurs étaient mis en présence d'idées qui avaient une valeur vitale ; et ils prenaient conscience de cette importance des sujets traités. En fait, le succès du « Court Theatre » était dû, en grande partie, au fait que les spectateurs, d'accord en cela avec l'esprit du temps, étaient prêts à accueillir avec empressement une invitation à réfléchir sur les questions sociales ; c'était ce que leur offrait ce groupe d'auteurs avancés.

Le « Court Theatre » remplit ainsi la nouvelle fonction du théâtre, à savoir exercer une influence sur la vie même des gens. L'habitude de discuter à la scène les problèmes humains contribua à diriger le public dans les voies de la pensée sociale. Ces pièces affirmèrent la nécessité impérieuse de la liberté individuelle, mais elles stimulèrent aussi le sentiment des obligations collectives et indiquèrent la relation qui existe entre les droits de l'individu et les devoirs sociaux. La représentation dramatique des idées était très efficace pour répandre des principes. Par une illustration aussi réaliste que possible de la conduite individuelle, le « Court Theatre » exerça une influence active sur les idées et les manières de voir de ses habitués. Les auteurs dramatiques, poussés par la conscience sociale de leur temps, choisissaient soigneusement dans la multitude confuse de faits réels ou imaginaires les événements qui étaient plus particulièrement propres à susciter une suite de réflexions. Ainsi, l'art dramatique établissait un contact intime avec l'auditoire et, par ce moyen, devenait la meilleure méthode d'apostolat. Il

se fit l'interprète de la vie ; il ouvrit la voie à la rébellion contre les contraintes des préjugés, traça la route vers une vie plus pleine. Il joua un rôle important en rétablissant des rapports normaux entre le théâtre et la vie contemporaine.

Les pièces jouées au « Court Theatre » donnaient au public un aperçu général des œuvres représentatives de l'époque (11). En fait, ces pièces comprenaient, à quelques exceptions près, les œuvres les plus remarquables de la décade. Les pièces de Shaw mises à part, des œuvres comme « The Silver Box », « The Charity that Began at Home » et « The Voysey Inheritance » constituaient un apport important à la littérature dramatique de l'Angleterre. Les pièces étrangères donnaient une idée de ce qui se faisait au dehors. Il est peu probable qu'aucun autre théâtre de Londres eut consenti à monter ces dernières. Les drames poétiques étaient, comme nous l'avons vu, de beaux exemples de littérature imaginative. « Prunella » était une pièce d'inoubliable beauté ; les belles et vivantes adaptations d'Euripide par Gilbert Murray sont fort estimées de ceux qui vont chercher la poésie au théâtre.

Le « Court Theatre » contribua à élever le drame à la dignité d'un art supérieur. Il réunit des pièces déjà écrites sous l'inspiration de l'esprit nouveau, et en suscita de nouvelles (12). Il fut le refuge des œuvres d'idées, et tenta de ramener la poésie sur la scène anglaise. Il présenta une série de pièces variées avec une telle perfection d'exécution, que sa supériorité sur le théâtre commercial apparut clairement. Ses représentations offrirent à Londres des régals intellectuels d'une telle saveur qu'on en rencontrait rarement de pareils. Il acquit, peu à peu, un répertoire de pièces qui fut un encouragement et un modèle pour les « repertory theatres », qui jouèrent plus tard un rôle si important. Le « Court Theatre » contribua à redonner à l'art dramatique une place de choix dans les arts ; à l'époque victorienne, le théâtre était considéré comme une source de divertissement ou comme une forme de littérature destinée à la lecture et à l'étude. L'art dramatique n'était pas considéré comme un art essentiel. Le « Court Theatre » contribua à restaurer progressivement la

(11) F. Vernon. *The Twentieth Century Theatre*, p. 76.

(12) J. Agate. *A Short View of the English Stage*, p. 68.

notion que l'art dramatique est comparable en dignité à la peinture ou à la musique. Il réalisa ce changement en montrant que l'art du théâtre est véritablement indépendant.

*
**

Le drame expérimental du « Court Theatre » mit en lumière les prédilections classiques et historiques des critiques anglais, et montra la nécessité d'un renouvellement de leur attitude. La plupart refusèrent d'abord de voir dans le nouvel art dramatique un mouvement de pensée lié à un mouvement plus vaste (13). Ils préférèrent appuyer leur jugement sur ce qui avait été déjà fait, chercher des directives dans les œuvres d'érudits distingués, qui insistaient sur les origines historiques de l'art dramatique. Dans leurs revues, ils opposèrent aux nouvelles pièces tantôt un silence indifférent, tantôt les règles d'Aristote, tantôt une franche aversion. Beaucoup refusèrent de tenir les drames réalistes pour des « pièces », parce qu'ils n'étaient point conformes aux préceptes d'Aristote. Ils maintenaient que dans un drame le tragique doit naître de la représentation d'êtres supérieurs à la moyenne de l'humanité, que l'intrigue doit être le principe directeur et dynamique de la pièce, que l'action doit être une et ne point comporter d'épisodes. Les caractères et la pensée, disaient-ils, sont obscurcis par une diction qui essaye de calquer les nuances et les rythmes brisés du langage humain. Leurs revues étaient tout imprégnées, non seulement d'Aristote, mais encore de Scribe et de Sardou, de Goethe et de Lessing, de Brunetière (14) et de Le Bon. Ils ressassaient les vieilles idées : que l'art dramatique s'adresse aux yeux et non à l'ouïe, qu'il doit présenter une peinture richement colorée de la vie, qu'il doit se plier au goût du spectateur le moins intelligent. Mais le nouvel art dramatique, parce qu'il naissait des soucis de l'époque, répondait à un besoin d'expérimentation. Son unique loi était de trouver une expression adéquate de la pensée. C'était un genre neuf qui exigeait une mise au point de l'esprit critique. Les œuvres de Shaw, Barker, Hankin et Galsworthy nécessitaient une révision des idées sur l'art dramatique. Elles exi-

(13) Sir E. Russel. *The Theatre and Things Said About It*, p. 11.

(14) B. H. Clark. *European Theories of the Drama*, p. 408.

geaient du critique qu'il se libérât des entraves du passé, qu'il comprît le besoin d'expérimentation, besoin satisfait dans la forme, la structure, et le contenu — intellectuel, social et moral — des pièces nouvelles. L'effort vers une forme moins rigide, capable de s'adapter à l'enrichissement des données, le mépris des conventions inutiles, autant de raisons qui ont imposé à la critique moderne l'obligation de réviser les anciennes lois de l'art dramatique. Le drame réaliste prouva que les principes d'art établis perdent leur valeur lorsque les conditions changent. Il montra qu'un changement d'idéal et de valeurs morales s'accompagne, en partie du moins, d'un changement des valeurs esthétiques. Il soutint que l'art dramatique est le genre qui satisfait le mieux les besoins sociaux et intellectuels du public ; de plus, il força les critiques à reconnaître que l'art dramatique existe en fonction du théâtre. Il montra, d'une façon convaincante, qu'on ne peut le considérer seulement comme une branche de la littérature ; qu'en fait, il est essentiellement un moyen d'action sociale, impliquant une représentation publique.

*
**

Les auteurs du « Court Theatre » et leurs pièces sociales contribuèrent puissamment à grouper beaucoup de gens contre les effets néfastes de la censure. Parmi les adversaires de cet état de choses, Galsworthy, Barker et Shaw appartenaient au groupe le plus militant. Ils protestaient contre cette institution par la voie des journaux, des livres et des revues, dans les clubs et autres lieux de réunion. Barker disait qu'il avait dissuadé beaucoup d'auteurs d'écrire des pièces parce qu'il savait qu'elles seraient interdites. Shaw attaquait le censeur à tout propos, parce qu'il voyait le danger qui menaçait les pièces dites « immorales », les seules, à son point de vue, qui valussent la peine d'être jouées (15). Galsworthy, dans une lettre adressée au *London Times*, le 1^{er} novembre 1907, réclamait la suppression du censeur, car il estimait qu'aucun homme ne peut être assez sage pour décider des questions de moralité. Il a aussi parlé d'une pièce qu'il n'a point écrite, bien qu'il sentît qu'elle s'adap-

(15) G. B. Shaw. *Showing up of Blanco Posnet*, préface, pp. 297-353.

terait fort bien à la scène : il avait compris que le censeur ne serait pas de son avis (16).

Dans la mesure où les auteurs du « Court Theatre » et leurs œuvres représentaient un effort pour amener peu à peu une union intime entre le théâtre anglais et la vie anglaise, ils ne pouvaient avoir qu'une attitude, la protestation contre la censure. Ils se révoltaient contre ce préjugé qui était celui du public et du censeur, que le théâtre n'est pas un endroit où l'on puisse aborder sérieusement les problèmes importants de la vie. Ils ne pouvaient admettre que le délégué du Lord Chambellan, chargé de l'examen, lut chaque pièce avant qu'elle fût jouée. Il approuvait ou condamnait; de toute façon il jugeait en dernier ressort. Il pratiquait un système de compromis et de retouches, qui donnait à l'œuvre édulcorée l'approbation du censeur. Des artistes sincères, comme Barker et Galsworthy, ne pouvaient que se plaindre de telles incursions dans le domaine de leur art.

Les exigences du censeur étaient en opposition directe avec les intentions intellectuelles de ces écrivains. La censure interdisait la représentation de tout sujet tiré de la Bible; les allusions politiques n'étaient point tolérées; aucune personne vivante ne pouvait être mise à la scène. Les auteurs dramatiques n'osaient traiter sincèrement et sérieusement aucun problème sexuel. En 1907, l'Angleterre était le seul pays où la représentation des « Revenants » d'Ibsen fût interdite (17). On regardait d'un mauvais œil toute pièce où l'auteur ne voulait ni accommoder les faits, ni négliger les moyens de faire vivre ses personnages dans l'imagination de son auditoire quels que fussent d'ailleurs ces moyens. Le censeur était plus indulgent pour les pièces frivoles et équivoques, comme cela plaisait au public et aux financiers; il craignait, en étant trop sévère, d'être supprimé. A tous égards, son attitude était préjudiciable aux écrivains sérieux du « Court Theatre » qui s'étaient tournés vers la scène pour y exprimer des idées sur l'art, la philosophie, la sociologie, l'économie politique, la morale et la religion. Ils découvrirent tout de suite qu'un penseur sincère était gêné par toutes sortes d'entraves sur une scène anglaise.

(16) J. Pollock. *The Censorship*, *Fortnightly Review*, t. 99, p. 880.

(17) La première représentation au grand public des « Revenants » fut donnée par J. T. Grein en 1913.

Le « Court Theatre » donna, au mouvement contre la censure, l'impulsion la plus fougueuse qui se soit produite depuis les premières protestations de 1890. La révolte de la scène contre la censure concorde avec la renaissance du théâtre anglais moderne (18). Ce n'est pas par une simple coïncidence chronologique que l'agitation contre l'autorité absolue accordée au délégué du Lord Chambellan date du moment où W. Archer se présenta seul devant le comité de la censure, en 1892, pour lui exposer ses objections. Avant 1892, on accordait que la censure travaillait d'une façon très satisfaisante : toutes les pièces étaient acceptées; quand le nouvel art dramatique affirma ses droits à prendre place dans la vie anglaise, le censeur usa aussitôt de son pouvoir. « Mrs. Warren's Profession » fut interdit. Il avait été admis, pendant plus de cent cinquante ans, que le théâtre était un lieu impropre à l'expression de certaines idées peu familières au peuple anglais. Maintenant, cette croyance s'affirmait de nouveau dans les objections que le Lord Chambellan opposait à la rénovation de l'art dramatique. La force de ses objections se fit sentir de plus en plus. Au cours des trois années du « Court Theatre », pendant lesquelles le nouvel art dramatique prit une place prééminente, on put constater les effets pernicieux de la censure. Le théâtre d'avant-garde, avec son domaine plus étendu, montra à la partie la plus intelligente du public et aux critiques les plus avancés, qu'une plus grande liberté était nécessaire. Ces deux groupes joignirent leurs protestations à celles des auteurs, et dès lors la campagne contre cette tyrannie ne fit que prendre de l'importance. Quand « Waste », de Barker, fut frappé d'interdiction, les nombreux adhérents de ce mouvement firent connaître leurs objections avec fermeté. Cela aboutit, en 1909, à la restriction par le parlement des pouvoirs illimités de la censure (19).

*
**

L'activité féconde de Barker au « Court Theatre » fut un encouragement qui permit la création du premier véritable

(18) J. Palmer. *The Future of the Theatre*, p. 95.

(19) Viola Tree. *The Censorship of Stage Plays*, *The Nineteenth Century*, t. 67, p. 164.

« répertory theatre » d'Angleterre, à Manchester, en septembre 1907. Son influence sur la fondation de plusieurs autres « repertory theatres » ne peut être mise en doute (20). Quelqu'un, qui a étudié de très près les « repertory theatres » anglais, a dit : « Ce fut l'expérience de Mr. Barker au « Court Theatre » qui rendit possible par la suite sa propagande en faveur de l'idée d'un « repertory theatre », et ce fut le « Court Theatre » qui donna l'impulsion à quatre ou cinq expériences de ce genre (21). »

L'expérience de Barker au « Court Theatre » démontra la possibilité du développement d'un « repertory system ». On constate que le « short run system » qu'il avait adopté au « Court Theatre » présentait des inconvénients sérieux, aussi bien du point de vue artistique que du point de vue économique. Les théâtres qui tentaient d'établir un répertoire devaient nécessairement adopter le système, plus avantageux, qui consiste à changer plusieurs fois de programme chaque semaine. Barker a dit : « Le « short run theatre » est en somme une tentative à courte vue, bien que grande par ses intentions, pour adapter au nouvel art dramatique les méthodes anciennes que cet art lui-même rendit périmées (22) ». La rigidité du système est manifeste indubitablement, on peut lui opposer beaucoup d'objections. Pour la parfaite représentation d'ensemble d'une pièce nouvelle, il faut une troupe permanente nombreuse. Avec le « short run system », certains membres d'une telle troupe risquent de rester inemployés pendant des semaines. D'autre part, si la troupe est limitée à un petit nombre d'acteurs, le choix des pièces est, par là même, singulièrement restreint.

On put également constater au « Court Theatre » que le temps limité des « runs », qui était le signe distinctif de l'entreprise et la marque même de son esprit, entraînait une perte d'argent et de travail. L'habitude de terminer un « run » au plus fort du succès, entraînait l'arrêt de l'impulsion initiale. La pièce peut être prise l'année suivante, mais elle doit alors regagner la vogue qu'elle a perdue. Le public doit découvrir de nouveau son exis-

(20) E. Garnett. *The Repertory in England*, *The Nation* (N. Y.), 5 août 1909, p. 43.

(21) P. P. Howe. *The Repertory Theatre*, p. 35.

(22) H. Granville-Barker. *The Exemplary Theatre*, p. 267.

tence. De plus, on doit procéder à une nouvelle distribution des rôles et à de nouvelles répétitions, ce qui entraîne une grande perte de temps et d'efforts. Même la méthode du « Court Theatre » de donner des pièces en matinées, et de les reporter ensuite sur l'affiche des soirées, avait des inconvénients certains. Elle impliquait ce qu'on peut appeler un second début, au bout d'un mois ou six semaines. La presse signalait en passant cette seconde apparition et là aussi, une grande partie de l'impulsion initiale était perdue. Ces mouvements artistiques et pratiques de « long run system », d'une part, l'encouragement donné à l'idée du « repertory » par l'activité vraiment féconde du « Court Theatre », de l'autre, aboutirent à l'établissement des premiers véritables « repertory theatres » en Angleterre.

Barker demeure le principal auteur de ce mouvement. C'est grâce à l'exemple qu'il donna au « Court Theatre », et à la propagande ininterrompue qu'il mena en faveur de l'idée de répertoire, que les premiers « repertory theatres » s'établirent dans les provinces, et que le principe en fut adopté dans les nouvelles entreprises artistiques de Londres. Invité à parler du théâtre au dîner donné en son honneur à la fin de l'aventure du « Court Theatre », il exprima l'espoir que l'on fonderait en province des « repertory theatres » (23). Il pensait qu'ils avaient plus de chance de réussir là qu'à Londres, parce que les conditions économiques étaient plus favorables. Comme nous l'avons indiqué, la fondation du premier « repertory theatre », à Manchester, suivit de près, en septembre 1907. Il s'en établit un autre à Glasgow, en avril 1909, certainement sous l'influence de Barker. En 1910 Barker lui-même devint metteur en scène au « repertory » de Charles Frohman au « Duke of York's Theatre » de Londres.

Le « Court Theatre » donna une énergique impulsion au mouvement qui se produisit en Angleterre vers un théâtre digne du nom (24). Il fut un exemple éclatant des possibilités scéniques de l'idéal expérimental. L'esprit d'expérience qui persista dans les « repertory theatres » donna naissance à quelques-unes des

(23) Pour les détails sur le dîner offert à Vedrenne et à Barker le 7 juillet 1907, par un groupe de personnalités éminentes, voir « The Vedrenne-Barker Dinner » dans « The London Times » du 8 juillet 1907.

(24) S. G. Dunn. *The Revival of the Drama*, Westminster Review, t. 171, p. 330.

contributions les plus importantes à la littérature et à l'art dramatique de ce temps. Les pièces de Githa Sowerby, Stanley Houghton et Harold Brighouse en sont des exemples notoires. Le « Court Theatre » montra à certains directeurs commerciaux et aux provinces désireuses de bons programmes, comment on pouvait regagner cette partie du public sur qui le théâtre ordinaire n'exerçait aucun attrait. L'exemple du « Court Theatre » ramena aux « repertories » provinciaux et aux entreprises artistiques des grandes villes, tous ceux qui demandaient au théâtre un aliment spirituel. Outre Manchester et Glasgow, Birmingham, Liverpool et Bristol satisfirent, en l'espace de quelques années, aux exigences du public qui demandait de bonnes pièces. Le mouvement devint si actif hors de Londres, au cours des cinq années qui suivirent l'expérience du « Court Theatre », que le centre dramatique se déplaça peu à peu vers les provinces. Le « Court Theatre » marqua indubitablement le premier tournant important dans la lutte pour l'idée de « repertory ».

Tandis que Barker, au « Court Theatre », poursuivait ses expériences, montant ses pièces dans une atmosphère d'intimité, sur une petite scène, il proclamait la nécessité d'un théâtre national anglais (25). Le mouvement pour une scène répondant aux besoins artistiques de la nation anglaise remonte à 1880, mais il prit une forme définie sous la direction de Barker. En 1907, en collaboration avec W. Archer, il traça des plans très précis, concernant l'objet et la formation d'un théâtre national (26). Son succès au « Court Theatre » rendit plus évidente la nécessité d'une organisation du théâtre sur des bases nationales (27). Son objet essentiel devait être d'éduquer le grand public anglais et se satisfaire son besoin de divertissement en le mettant en contact avec la meilleure littérature dramatique, anglaise et étrangère, de tous les temps. Barker donna corps à

(25) H. Granville-Barker. *The Theatre — The Next Phase*. The Forum, t. 44, p. 159.

(26) Cf. Archer, ans Barker. *Schemes and Estimates for a National Theatre* (1907).

(27) Des organisations spéciales maintinrent en vie les pièces sérieuses, comme Shaw l'a dit : « jusqu'à 1904, époque où MM. Vedrenne et Barker montèrent une entreprise théâtrale dévouée aux œuvres de ce genre et la firent durer jusqu'à ce que fût mis en forme le projet d'un théâtre national, et que des ébauches provisoires de « repertory theatres » fussent annoncées par des entreprises commerciales. » *Three plays of Brieux*, préface, p. XXIX.

des idées que d'importantes organisations sociales ont, depuis partiellement mises en œuvre : à la tentative pour mettre ce qu'il y avait de mieux comme art dramatique à la portée de tous. Il aspirait à faire rentrer dans les fonctions de l'état démocratique l'entretien et la sauvegarde du théâtre, qui serait assimilé à une institution sociale.

L'objet du théâtre national est d'établir des relations vivantes entre la littérature, le théâtre et la masse du pays (28). A cette fin, il faut commencer par s'occuper des pièces de Shakespeare. Elles ne sont pas seulement destinées à être étudiées comme des œuvres littéraires, mais aussi à être représentées à la scène. Les entreprises privées jouaient trop rarement du Shakespeare et l'interprétation en était souvent défectueuse. Les partisans du théâtre sont généralement d'avis que le gouvernement devrait établir un théâtre national, ne serait-ce que pour la représentation des pièces de Shakespeare. D'autres chefs d'œuvre classiques pourraient également être donnés. L'autre but qu'on se proposait était le développement d'un art dramatique national (29). Un tel théâtre, en répandant une solide culture intellectuelle, pourrait aider au développement du talent dramatique. Il maintiendrait en vie ces pièces dont la valeur artistique ne gagne pas immédiatement la faveur populaire. Il servirait à faire revivre celles des œuvres de la dernière génération qui se distinguent par leurs qualités littéraires; il rendrait un service signalé en mettant l'art dramatique en sympathie active et en rapports étroits avec les autres arts. Il deviendrait ainsi un centre qui assurerait le concours de tous ceux qui ont quelque autorité en matière intellectuelle, scientifique ou littéraire. Le théâtre serait alors une force sociale dont l'influence se ferait sentir dans la vie de la nation tout entière.

En réclamant un théâtre national, Barker et Archer formulèrent énergiquement les désirs de toute une partie du public anglais, en même temps que les vœux d'un certain nombre d'hommes en vue. Le succès du « Court Theatre » et de plusieurs

(28) H. A. Jones. *The Aims and Duties of a National Theatre*, *Fortnightly Review*, t. 99, p. 377.

(29) St. John Hankin a dit du théâtre national que « sans un théâtre de cette nature, l'Angleterre d'aujourd'hui ne peut espérer voir sortir une pièce digne d'être mise sur le même rang que les œuvres qu'elle produit dans les autres domaines de la littérature et de la vie. » *The Need of an Endowed Theatre in London*, *Fortnightly Review*, t. 90, p. 1035.

petites sociétés qui s'étaient formées à Londres et dans d'autres villes, dans les premières années du xx^e siècle, avec l'intention de jouer de bonnes pièces, marque l'intérêt croissant qu'on prenait aux manifestations de l'art dramatique. C'était le signe d'une évolution importante dans le goût d'une grande partie du public : les tendances démocratiques cherchaient une expression adéquate. Le renouveau d'intérêt et d'activité en matière dramatique affirmait l'existence d'un mouvement collectif vers un niveau de vie plus élevé. En réponse à l'évidente nécessité sociale de satisfaire à ces besoins artistiques, Barker proposa la création d'un théâtre national qui prendrait rang comme instrument d'éducation à côté de la National Gallery et du British Museum. Malheureusement, on opposa à son appel l'argument qu'un théâtre de cette sorte serait contraire aux habitudes britanniques : la prédilection des Anglais pour les entreprises privées lui faisait obstacle. L'opposition a réussi à empêcher la fondation de ce théâtre. Mais sous la direction de Barker, la propagande s'est poursuivie jusqu'à nos jours.



Le succès des représentations de Barker au « Court Theatre » montra qu'il fallait créer une nouvelle fonction dans les théâtres anglais. A mesure que le nouvel art dramatique se développait, le besoin d'un artiste capable d'interpréter le théâtre intellectuel devenait de plus en plus évident. Barker montra que les rapports entre les divers éléments qui concourent à la représentation d'une pièce exigent un metteur en scène. Il conféra du prestige à cette fonction. Cette évolution symbolisa la réaction contre une période où la pièce en elle-même n'avait qu'une importance secondaire au théâtre. Barker donna l'essor à l'un des développements les plus importants du théâtre anglais moderne. Il créa le genre de metteurs en scène qui s'efforce d'amener les représentations au plus haut degré de perfection possible, et fait par là même l'éducation de la masse. L'influence de Barker sur la jeune génération de metteurs en scène sera démontrée plus loin. Sans être aussi original dans ses créations que Gordon Craig, il a néanmoins, par ses réalisations pratiques, exercé une influence prépondérante sur la scène anglaise. Il secoua le joug

des contraintes auxquelles l'art dramatique du passé avait été soumis; il décida hardiment d'adapter le théâtre aux desseins du dramaturge. Il libéra l'art dramatique des exigences artificielles de la scène, de l'insuffisance des acteurs de la vieille école, et de l'extravagance des anciens décors. Il montra que les accessoires qui contribuent à l'interprétation artistique de la pièce doivent être de première importance au théâtre. Le metteur en scène prit en conséquence une place de choix dans le théâtre anglais.

L'art de la mise en scène, tel que Barker le développa au « Court Theatre », s'avérait peut-être insuffisant en matière de décoration scénique. La contribution personnelle de Barker consista sans aucun doute à simplifier la mise en scène et à subordonner le décor aux intentions de la pièce. Bien que ce fût là un grand changement, c'était un effort pour débayer la voie des obstacles qui l'encombraient plutôt qu'un progrès efficace vers le genre de mise en scène qui éclaire le thème d'une pièce. Certes la mise en scène de « Don Juan in Hell » fut digne d'éloges, mais plusieurs autres pièces, notamment « Hippolytes », aurait pu être représentées dans de meilleures conditions si les éléments décoratifs avaient été mieux en harmonie avec le sujet. On doit cependant tenir compte du fait que la plupart des pièces réalistes offraient peu de prétextes à l'imagination des décorateurs. Elles conduisaient à la copie détaillée d'intérieurs ordinaires; sur ce point Barker réussit admirablement. Mais il n'y eut pas d'effort notable pour marquer la scène du cachet du style; là Barker fut forcément gêné par le réalisme du maquillage et des costumes.

En vérité, l'auditoire anglais n'avait point d'exigences spéciales en ce qui concerne le côté visuel de la mise en scène. Dans l'ensemble, les Anglais ne sont pas artistes; pour eux, l'art dans sa forme la plus vraie, est associé à la morale. Barker a exprimé l'idée qu'on ne doit consacrer au côté décoratif de la représentation qu'autant d'énergie qu'il en reste après qu'on s'est occupé des facteurs vraiment importants de la pièce. Son attitude concordait donc avec celle de l'auditoire, lorsqu'il adaptait dans une large mesure le théâtre à la pièce. Il supprimait tout ce qui eût pu distraire l'attention des spectateurs. L'impression la plus profonde que pouvait produire la pièce dépendait des idées sociales

qu'on y développait ou du sens moral qu'elle comportait. On peut dire, cependant, que dans les années qui précédèrent immédiatement la guerre Barker fut l'un des premiers metteurs en scène anglais qui aient essayé les effets décoratifs de Gordon Craig et des artistes du continent.

La troupe formée par Barker au « Court Theatre » opéra un changement révolutionnaire dans l'art des acteurs anglais. La renommée des créations individuelles et des ensembles se répandit en peu de temps. M. Borsa a dit : « En ce qui concerne l'ensemble, les représentations du « Court Theatre » peuvent rivaliser avec celles du Théâtre libre d'Antoine (30). » Parmi les artistes qui se formèrent là, on compte quelques-uns des plus fameux acteurs d'aujourd'hui. Le résultat fut que les jeunes acteurs et tous les gens de talent que comptait le personnel des théâtres cherchèrent à travailler au « Court Theatre ». Mais Barker n'acceptait que ceux de la jeune génération qui étaient particulièrement qualifiés pour interpréter le drame artistique. Les meilleurs directeurs commerciaux accordaient des avantages marqués aux comédiens formés par le « Court Theatre ». Les « repertoires » maintenaient la tradition scénique du « Court Theatre », et dans plusieurs cas leurs principaux acteurs ou metteurs en scène furent choisis parmi ceux du « Court Theatre ». Les effets de la méthode de Barker se firent sentir dans maints théâtres de Londres et des provinces, où le drame nouveau devint le principal sujet d'interprétation.

La troupe du « Court Theatre » révéla ce que l'art du théâtre pouvait accomplir en Angleterre, une fois libéré du fléau des « stars », et sous la direction d'un artiste intelligent. Ces acteurs semblaient renaitre à chaque nouveau personnage qu'ils incarnaient. Cela est surtout vrai pour les rôles d'intellectuels et de gens très cultivés dans les pièces de Shaw. Barker les dressait à ces rôles de façon qu'ils s'y montrassent supérieurs aux meilleurs artistes du type courant. Ce que les acteurs apprirent surtout dans les pièces de Shaw, c'est que l'impression artistique s'accroît avec le jeu d'ensemble. Leur jeu devint discipliné et équilibré. Il évita tous les artifices parce que le théâtre intellectuel était peu favorable aux trucs de métier. Il se développa

(30) M. Borsa. *The English Stage of Today* (1908), p. 110.

là une école qui se fit une règle du jeu naturel et se trouva toute prête pour interpréter le drame nouveau. Le retour de la vérité au théâtre fut en partie le résultat du naturel de leur interprétation. Leur ascension correspondait au déclin de la pièce construite autour du « star actor ».

La perfection presque uniforme de l'ensemble au « Court Theatre » fut louée de toutes parts. Les entreprises théâtrales se rendirent compte que le « Court Theatre » leur offrait un modèle de ce que doivent être de bonnes représentations. Parmi les pièces qui furent montées, six, au moins, furent saluées à Londres comme le type nouveau de la perfection dans le jeu : « The Thieves' Comedy », « John Bull's Other Island », « The Doctor's Dilemma », « The Voysey Inheritance », « The Silver Box », « The Charity that Began at Home », et le second acte de « Votes for Women ». Plusieurs interprétations individuelles furent aussi saluées comme des réussites incomparables. Citons entre autres l'Electre, d'Edith Wynne-Mathison, l'Hélène, de Gertrude Kingston, la Phèdre, d'Edyth Olive, l'Anne Whitefield, de Lillah Mc Carthy, l'Enery Straker d'Edmund Gwenn, la Mrs. Whitefield, de Florence Haydon et l'Hedwig, de Dorothy Minto. C'est au cours de ces représentations que naquit l'esprit qui plus tard guida les « repertories » anglais.

Les meilleurs acteurs qui se consacrèrent à l'interprétation du nouvel art dramatique pendant les années qui suivirent l'entreprise du « Court Theatre » travaillèrent sous la direction de Barker. Le jeu de Norman Mc Kinnel est le type du style renouvelé. Il est viril et naturel; il recherche la vérité et non l'effet. Il reste dans les limites qu'impose la réalité du personnage à celui qui l'incarne. L'émotion ne sort pas des justes limites; l'acteur donne de l'autorité à son jeu en proportionnant les signes d'émotion à la capacité naturelle du personnage. Son secret réside dans sa faculté d'émouvoir le spectateur par la vérité de son interprétation. Dennis Eadie personnifie également l'esprit de l'acteur des « repertory theatres ». Son art discret et sûr, son infatigable puissance d'observation et sa technique irréprochable se prêtaient à tout ce qu'on exigeait de lui. Ses interprétations se distinguaient par la souplesse, le don de sympathie dans l'observation; à cela il joignait une faculté exceptionnelle

d'adapter sa propre personnalité au ton et à l'atmosphère de la pièce. Ses créations furent les plus remarquées de l'époque. C'est également au « Court Theatre » que s'établit la réputation d'Edmund Gwenn ; Miss Lillah MacCarthy était considérée comme l'interprète-type des héroïnes de Shaw ; et Florence Haydon était indispensable dans certains rôles des pièces nouvelles, surtout fréquents chez Shaw et Barker ; Nigel Playfair, aujourd'hui l'une des personnalités les plus actives du théâtre artistique de Londres, se forma au « Court Theatre » ; Lewis Casson, Hubert Harben, Frederick Lloyd et May Barton continuèrent à travailler avec la « repertory » compagnie de Frohman. Norman Page et Madge Mac Intosh se chargèrent de la mise en scène au « Scotch Repertory Theatre ». D'autres continuèrent la nouvelle tradition scénique dans les entreprises de Herbert Trench et dans les « repertory theatres ». Il serait vain d'énumérer tous les acteurs de talent du « Court Theatre » qui furent l'âme des théâtres d'art fondés après 1907 (31).

*
**

L'appel de Barker fut compris par la fraction intelligente du public londonien qu'animaient les préoccupations sociales de l'époque. Le grand problème qu'il eut à résoudre au début de son entreprise fut celui de ramener au théâtre les meilleurs éléments du public. Ce fut toute une réforme à accomplir : il lui fallut triompher des gens intelligents écartés du théâtre par la banalité des pièces commerciales. De plus il avait à cœur de faire l'éducation de son auditoire de manière à s'assurer un public de connaisseurs et de gens de goût. Sur ces deux points, il obtint un succès décisif. Il gagna au théâtre un public cultivé tel que Londres n'en avait point vu depuis longtemps. L'effet produit fut excellent, surtout sur les directeurs commerciaux, qui n'auraient pas cru qu'il fût possible de recruter à Londres un auditoire pour le théâtre intellectuel. Son influence sur la renaissance de la scène anglaise fut très marquée, car ce public discipliné et instruit amenait au théâtre un auditoire bienveil-

(31) On peut, cependant, citer des artistes aussi éminents que Rosina Fillipi, Mrs. Theodore Wright, Clare Greet, Athole Stewart, William Poel, Sidney Brough, Irene, Vanbrugh, Dion Boucicault et Laurence Irving.

lant. Il y avait bien à Londres tout un groupe qui réclamait un théâtre où l'on essayât une forme d'art dramatique qui fit réfléchir. C'est au « Court Theatre » qu'il fut donné de façonner ce groupe pour en faire un auditoire compréhensif et sûr. Grâce à Barker, aller au théâtre devint à Londres une chose sérieuse; ainsi, la séparation se marquait nettement entre le théâtre intelligent et les simples lieux d'amusement. Le « Court Theatre » devint un centre d'activité intellectuelle pour le spectateur sérieux. L'exemple de la réussite du « Court Theatre » et ses efforts pour prouver à un groupe de spectateurs intelligents qu'on pouvait se divertir sans perdre son temps eut une importance considérable. Dans diverses villes et petites localités de l'Angleterre entière, on constata un accroissement sensible du nombre des gens pour qui l'art avait un sens et qui accueillaient volontiers la pensée libre. Les petites sociétés dramatiques et les entreprises théâtrales qui surgissaient de toutes parts témoignaient des progrès de la compréhension moyenne. On peut trouver l'explication de ce fait dans le déclin rapide des habitudes traditionnelles de pensée, déclin rapide, comme nous l'avons fait remarquer, dans les premières années du siècle. La disparition de l'orthodoxie religieuse, la réflexion sur les problèmes sociaux et industriels vont de pair avec l'aversion pour le genre des spectacles à effets, montés par des spéculateurs et des « actor managers ». Il était manifeste que dans les grandes villes le nombre augmentait régulièrement de ceux qui allaient au théâtre pour voir des pièces capables de leur procurer une distraction où l'esprit était satisfait. L'expérience du « Court Theatre » contribua pour beaucoup à mettre ces gens en garde contre l'insuffisance des divertissements dramatiques en province. Elle leur fournit un exemple, sur lequel ils modelèrent leurs propres tentatives pour établir un meilleur théâtre. Harold Brighouse a dit de Miss Horniman, la fondatrice du « Manchester Repertory Theatre » : « Ce qu'elle apporta à Manchester fut peut-être quelque chose de plus, peut-être rien de plus que le bénéfice de la campagne menée au « Court Theatre » par Vedrenne et Barker (32). »

En 1907, la situation à Londres et dans les provinces était très

(32) Harold Brighouse. *Three Lancashire Plays*, préface, p. 12.

favorable au développement d'un meilleur art dramatique. L'activité du « Court Theatre » se reflétait dans les théâtres artistiques auxiliaires de Londres, tels que : « The Play Actors », « The Pioneers » et vingt autres sociétés qui se fondèrent à cette époque. L'art dramatique et le théâtre étaient l'objet d'une attention soutenue de la part des périodiques et du public. Les districts hors de Londres, en particulier, se distinguaient par une activité dramatique intense. « Dans plus d'un centre provincial, on peut discerner des signes indéniables d'une résolution bien arrêtée (encouragée sans aucun doute par le succès de Messieurs Barker et Vedrenne), de réagir contre la décadence dans laquelle est tombée la scène provinciale », écrivait Mr. Archer (33). La fondation de la « Playgoers Society » de Leeds et du « repertory » de Manchester, témoignait des efforts pour favoriser l'éclosion d'un art dramatique national. Telle était l'activité des sociétés d'amateurs et des entreprises des spectacles dans les villages, par toute l'Angleterre, qu'elle attira l'attention des critiques et des auteurs de pièces qu'intéressaient la renaissance de l'art dramatique. W. T. Stead, puissamment encouragé par cet enthousiasme pour le théâtre prédit que l'Angleterre connaîtrait une résurrection de l'art dramatique telle qu'on n'en avait point vue depuis le temps d'Elisabeth. R. F. Benson, le fameux interprète de Shakespeare et W. T. Stead exposèrent le projet d'une société pour la renaissance du théâtre qui se consacrerait à l'encouragement de l'art dramatique dans tout le pays. Ils sentaient que ce serait un grand avantage pour le drame artistique, s'il pouvait s'inspirer du drame populaire local. Ces conditions favorables étaient sans aucun doute dues en partie à la rénovation du théâtre comme instrument d'éducation et de culture, rénovation opérée par R. F. Benson, Ben Greet et W. Poel dans leurs interprétations de Shakespeare, et par Barker au « Court Theatre ».

L'influence directe du « Court Theatre » sur le goût de ses habitués, l'influence indirecte qu'il eut sur les « repertory theatres » et les diverses autres sociétés, contribuèrent puissamment à combattre le puritanisme qui faisait obstacle aux progrès du

(33) W. Archer. *The New Spirit in Drama*, *The Tribune* (Londres), 14 septembre 1907.

nouvel art dramatique. Les spectateurs apprirent à comprendre et à apprécier tels aspects de l'art et de la vie humaine auxquels le caractère anglais répugne instinctivement. Inlassable, le « Court Theatre » recherchait des méthodes appropriées de présentation et d'interprétation. Les pièces traitaient de sujets neufs, qui avaient leur source dans une recherche toute moderne, philosophique, scientifique et morale. De la sorte, le public tendait à se libérer des contraintes que les préjugés exerçaient sur la pensée et les mœurs. Il subissait l'effet d'une propagande morale et éducative qui l'invitait à un examen approfondi du caractère anglais. On le poussait à s'intéresser aux aspects les plus profonds du caractère humain et à discuter une pensée hardie. Ces spectateurs éclairés en venaient à considérer sous un nouveau jour l'aversion britannique pour tout ce qui est excentrique et excessif, aversion qui se manifeste, dit André Chevrillon, « dans les rigueurs de la convention qui interdit à la littérature les réalités dangereuses, les dessous troubles et troublants du monde et de la vie; dans la prédominance des automatismes de l'habitude et de la coutume, dans le refus de critique et d'analyse et l'attachement aux formes établies (34) ». Ils trouvaient là l'occasion d'apprécier ce qui fait la réalité, la portée intellectuelle, la profondeur de la vie et du théâtre. Là, se formait un groupe d'auditeurs assez audacieux pour contempler au théâtre le côté déplaisant de la vie. Ils étaient affranchis de la timidité d'esprit qui paraît être innée à la race anglaise. Les pièces qu'ils allaient voir au « Court Theatre » discutaient librement de certains maux sociaux généralement considérés comme impropres à la scène. Les spectateurs étaient mis en face de problèmes sexuels, politiques et religieux avec une désinvolture qui aurait choqué le grand public anglais. Ces problèmes ne présentaient pas l'amour comme indépendant de la question sexuelle, la religion comme une tendance naturelle et la politique comme une affaire de parti. On commença à comprendre que ces questions dont la discussion était généralement jugée inconvenante avaient une importance primordiale dans la vie des individus et des peuples. Il se forma un public désireux d'envisager la nature humaine sous son véritable aspect. Un tel

(34) André Chevrillon. *Trois études de littérature anglaise* (1921), p. 249.

public était ce dont le nouveau théâtre avait le plus besoin. Ainsi le « Court Theatre » aida à la formation d'un goût nouveau.

*
**

Nous avons signalé les nombreux aspects de l'influence du « Court Theatre ». Sous l'action de Barker, les théâtres se proposèrent de nouvelles fins sociales et artistiques qui, réalisées, modifièrent presque tous les aspects du théâtre anglais moderne. C'est dans l'activité du « Court Theatre » qu'il faut chercher l'origine des impulsions qui, s'exerçant à la fois sur le théâtre, la pièce, l'auteur et l'auditoire, donnèrent naissance aux pièces les plus représentatives dans les années qui précédèrent la guerre. L'impulsion, comme nous le verrons plus loin, a continué à se faire sentir, sous une forme différente, après la guerre mondiale et jusqu'à ces dernières années. Aujourd'hui même on en sent encore les effets.

La direction de Barker au « Court Theatre » prit fin le 19 juin 1907. Aidé par l'intelligence des affaires et le sens artistique de son associé, John Vedrenne, Barker avait remporté un succès financier aussi bien qu'un succès artistique (35) ; le succès financier fit sentir le besoin d'un plus grand théâtre, et la direction Vedrenne-Barker se transporta au « Savoy Theatre » où Barker continua son œuvre du 16 septembre 1907 au 4 mars 1908. Cette entreprise ne fit pas de bonnes affaires financières parce qu'un théâtre aussi vaste avait besoin de l'appui du public ordinaire et que celui-ci n'était pas encore suffisamment prêt pour accueillir le nouvel art dramatique. Le « Court Theatre » avait, comme nous l'avons vu, accompli une grande œuvre en formant un auditoire choisi, capable d'apprécier l'art nouveau ; mais dans les trois années de sa courte existence, il n'avait pu, faute de temps, convertir le public ordinaire. Ce but fut atteint plus complètement par les « repertory theatres » et les sociétés de villages qui avaient subi l'influence du « Court Theatre ». Quand celui-ci fut fermé il se produisit une décentralisation du théâtre sérieux (36). Les héritiers du « Court Theatre » à Londres

(35) W. Archer. From the Court Theatre to The Savoy, The Tribune, 29 juin 1907.

(36) L. Housman. The Conditions of Modern Drama, The Stage Year Book, 1913, p. 83.

furent le « Frohman Repertory », le « Royalty » et « The Little Theatre ». Il y eut aussi, comme nous l'avons indiqué, un déplacement graduel du centre dramatique, qui s'éloignant de Londres alla vers les districts provinciaux où les « repertories » commencèrent à prospérer. Barker travailla aussi pour les « repertory theatres ». C'est ainsi qu'en mars 1909, nous le retrouvons, s'occupant de la mise en scène de « Strife », par Galsworthy, au « repertory theatre » de Charles Frohman. Nous nous occuperons plus loin de l'influence qu'il continua d'exercer sur le théâtre anglais dans les années qui précédèrent la guerre.

CHAPITRE VII

Le répertoire irlandais au " Court Theatre "

Considérons maintenant l'œuvre et l'influence de quelques « repertory theatres » et sociétés importantes, telles que les révèlent les représentations qu'ils donnèrent au « Court Theatre » entre 1907 et 1914. Parmi ceux-ci, le « Repertory Theatre » irlandais occupe une place importante.

Au premier abord, il semble que le lien entre le « Repertory Theatre » irlandais et le mouvement dramatique mis en branle par Barker soit très lâche, sinon inexistant. En regardant de plus près, cependant, la parenté devient évidente. Nous étudierons maintenant les éléments qui montrent leurs rapports, dès leurs débuts et au cours de leur développement ultérieur.

Le théâtre irlandais fut lancé par l'élan général des années 1880 et 1890, élan qui aboutit à une rénovation du théâtre anglais. Au commencement, c'était une protestation locale contre la main mise du mercantilisme sur l'art. Nous avons déjà noté l'activité de deux de ses fondateurs, Yeats et Moore à l'« Independent Theatre » : de là, ils apportèrent à Dublin l'idée du théâtre libre. Comme les Anglais, les Irlandais voulaient redonner au théâtre la sincérité ; mais ils réalisèrent leur dessein de façon différente, suivant les circonstances et le tempérament de chacun.

L'influence du réalisme d'Ibsen se fit sentir dans le mouvement dramatique irlandais par l'intermédiaire d'Edwin Martyn. George Moore exprima aussi les tendances réalistes des pièces anglaises du temps. Yeats, d'autre part, transporta au théâtre

les aspirations esthétiques et symboliques de l'époque, en particulier les qualités imaginatives et poétiques de Maeterlinck. Martyn soutint l'art dramatique cosmopolite, et européen en particulier, suivant ainsi le même chemin que les jeunes dramaturges anglais. Yeats lutta contre le drame réaliste; par sentiment national, il plaida la cause des pièces tirées des légendes irlandaises et de l'histoire locale. Au lieu d'être indépendant, le réveil de l'art dramatique irlandais, grâce, en grande partie, à l'influence de Yeats, se rattacha immédiatement à cette vaste renaissance intellectuelle, connue sous le nom de Renaissance Celtique. S'inspirant du mouvement national scandinave (1840-1860), les Irlandais cherchèrent à créer un fond de culture indigène, au moyen d'œuvres littéraires qui incarneraient l'idéal et l'esprit de la race. Cette littérature, comprenant l'art dramatique, expression du tempérament national, était caractérisée par le désir de peindre la vie dans les termes les plus simples et les plus sincères, et aussi de traiter de son essence plutôt que de ses manifestations extérieures. Le mouvement dramatique irlandais, à ses débuts, se distinguait nettement du réalisme anglais, il se préoccupait surtout de littérature de poésie, d'imagination pure.

En fondant l'« Irish National Theatre », Yeats voyait un moyen de régénérer le théâtre poétique (1). Il n'espérait pas grand' chose d'un monde qui s'attachait à voir la vie d'une façon scientifique et réaliste. Il sentait que les Celtes étaient destinés à renouveler l'esprit imaginaire de l'homme. Dans « Samhain » c'est en ces termes qu'il nous parle de l'orientation réaliste : « Elle correspond au remplacement de la religion par la science dans la conduite de la vie, et n'est, je crois, que temporaire, car les habitudes de vingt siècles prendront sûrement le dessus à la fin (2) ». La résistance de Yeats aux intentions du théâtre réaliste était formulée dans le pamphlet où il donnait ses instructions aux dramaturges qui prêtaient leur concours à l'« Abbey Theatre ». Il voulait des pièces qui eussent un prix par leur beauté ou par l'excellence de leur style. Il ne souhaitait nullement des œuvres écrites pour servir quelque dessein

(1) C. Tennyson. *The Rise of the Irish Theatre*, *The Contemporary Review*, t. 100, p. 90.

(2) W. B. Yeats, *Samhain*, novembre 1905, p. 10.

moral ou propagandiste (3). Le pamphlet expliquait que, la plupart du temps, l'art s'occupe non point d'opinions susceptibles d'être discutées, mais de vérités de sentiment ou de caractère. Les intentions du théâtre irlandais, sous l'influence de Yeats, se distinguaient nettement de celles des nouveaux dramaturges anglais.

La tendance au réalisme était cependant évidente dans les pièces de Lady Gregory, de Colum et de Synge; et, après l'apparition de ce dernier, les jeunes auteurs irlandais s'orientèrent nettement dans cette voie (4). En l'espace de quelques années, le théâtre irlandais rejeta définitivement les aspirations purement littéraires pour devenir surtout réaliste. Néanmoins, les auteurs irlandais précédents continuèrent à fournir des pièces poétiques et imaginatives au peuple anglais : les œuvres de Yeats et de Synge restèrent au répertoire (5). Après 1908, avec la production de la première pièce de Lennox Robinson, les réalistes l'emportèrent sur la scène irlandaise. Dès lors, le théâtre s'écarta radicalement du programme artistique défini par Yeats, dans les premières éditions de « Samhain ». L'année 1908 marque la venue de plusieurs dramaturges nouveaux, dont les œuvres trahissent l'évolution du goût. Influencé par l'accueil fait à Synge et par l'intérêt porté au drame paysan, qu'il avait contribué à développer, ces auteurs entreprirent d'écrire en réalistes. La faveur croissante accordée par le public aux pièces de ce genre encouragea cette tendance, car, poussé par le besoin d'argent, le théâtre accepta des pièces susceptibles d'attirer plus de monde. Le réalisme remplaça la poésie; on s'intéressa surtout à la nature primitive, élémentaire. Par réaction contre Yeats, on négligea le paysan et sa vie de rêve pour traiter de la vie réelle. La tradition celtique disparut de plus en plus du théâtre irlandais; sous l'influence de l'esprit contemporain elle céda le pas aux problèmes du jour. Les dramaturges produisirent des pièces de critique sociale pour illustrer les changements qu'ils souhaitaient pour l'Irlande. Ils devinrent satiriques et réformateurs, et s'accordèrent ainsi avec la note du drame réaliste.

(3) Lady Gregory. *Our Irish Theatre*, p. 100.

(4) F. Ryan. *The Abbey Theatre and The Abbey Peasant*, *The Evening Telegraph* (Dublin), 13 mai 1911.

(5) T. Mc Donagh. *Literature in Ireland*, p. 18.

Quoique ces jeunes auteurs aient suivi la voie que leur avait tracée Synge, Colum et Lady Gregory, nombre d'entre eux trahissent l'influence du réalisme anglais. Lennox Robinson et St. John Ervine, en particulier, s'inspirèrent de l'école anglaise.

L'ascendant de Barker sur le théâtre irlandais devint de plus en plus marqué. En 1909, Lennox Robinson fut nommé directeur et metteur en scène à l'« Abbey Theatre ». Il nous dit qu'il avait d'abord fait un apprentissage de deux mois au « Duke of York's Theatre », sous la tutelle de Bernard Shaw et de Granville-Barker. Il avait étudié les méthodes de ce dernier dans la production de « Justice » et de « The Madras House ». Les procédés d'interprétation de Barker avait influencé l'« Abbey Theatre » à une date antérieure, mais l'apprentissage de Robinson avait été si efficace que les pièces produites à l'« Abbey Theatre », rejetèrent désormais définitivement les anciens principes de « Samhain » pour adopter ceux de l'école réaliste. C'est la ruine du théâtre irlandais tel que l'avaient conçu Yeats et Lady Gregory, la ruine aussi des principes artistiques que Yeats avait opposés à Martyn, défenseur de l'Ibsénisme. A partir de ce moment, le théâtre irlandais se rapproche de plus en plus de l'idéal des « repertory theatres » anglais. Barker le guida dans cette voie car « l'influence de l'école d'interprétation à laquelle on doit à jamais associer le nom de Mr. Granville-Barker allait devenir très marquée, dans le théâtre irlandais, au cours des années qui suivirent (6) ».

*
**

Le théâtre irlandais avait tenté d'obtenir l'approbation des critiques et du public anglais dans les représentations qu'il donnait à Londres depuis 1903. Pourtant, ce fut pendant leurs saisons annuelles au « Court Theatre », de 1909 à 1914, que les dramaturges et les acteurs irlandais attirèrent surtout l'attention de Londres. Leurs pièces et la valeur de l'interprétation furent louées très vivement et discutées longuement par les critiques. On cita le théâtre irlandais comme l'exemple de la scène vivante, avec laquelle toute l'Angleterre devait rivaliser.

(6) Andrew E. Malone. *The Irish Drama* (1929), p. 288.

Les saisons qu'il donnait finirent par occuper une place importante dans la vie théâtrale de Londres. J. Palmer écrivait en 1912 : « Je puis me rappeler le temps — il n'y a pas plus de deux ans de cela -- où les acteurs irlandais jouaient devant une salle qui n'était jamais pleine. C'est un auditoire différent qu'ils attirent maintenant. Ils ont des partisans fidèles et pleins d'ardeur (7). »

Les œuvres de W. B. Yeats suppléèrent à la pénurie de pièces poétiques dans le répertoire anglais et au défaut de bonne diction sur la scène. Yeats est un poète : son tempérament empreint toute son œuvre, la composition de ses pièces comme ses expériences de mise en scène. Son théâtre fournit à Londres l'occasion d'entendre des vers merveilleusement rendus, d'un lyrisme intense, remplis de symbolisme et de mysticisme.

« Deirdre » fut donné au « Court Theatre » pendant la première saison (1909). On put à bon droit considérer la pièce comme l'une des contributions les plus importantes au théâtre poétique moderne. Cette tragédie, tirée de la vieille littérature irlandaise, est condensée en un seul épisode d'une grande tension dramatique. Le poète a réalisé la tâche difficile d'écrire une tragédie, dans laquelle se fondent l'esprit ancien et l'esprit moderne. Au début de la pièce, Naisi et Deirdre arrivent au palais du roi. Fergus leur a garanti la bonne foi de celui-ci, mais les amants se méfient. Les pressentiments des musiciens qui forment le chœur, préparent l'auditoire à la trahison du roi. Le soupçon et la haine sont dans l'air. Naisi est condamné et il ne peut avoir la vie sauve que si Deirdre renonce à lui. Comme il ne veut pas qu'elle se sacrifie il est massacré par les séides du roi. Deirdre se tue pour suivre Naisi jusque dans la mort.

La pièce produisait beaucoup d'effet parce qu'elle était écrite avec une science très sûre des ressources du théâtre. On en loua les beautés, le langage sublime, et l'intensité tragique (8). Les personnages possédaient aussi des qualités humaines, souvent absentes du théâtre poétique. C'est une tragédie qui mérite d'être remarquée.

(7) J. Palmer. The Success of the Irish Players, *The Saturday Review*, 13 juillet 1912, p. 43.

(8) J. M. Hone. W. B. Yeats, pp. 106-109.

Mrs. Patrick Campbell, dans le rôle de Deirdre, rendit avec un art émouvant la gravité d'une jeune fille résolue à mourir plutôt que de vivre en devenant la femme d'un homme qui a tué son amant (9). Elle mit en relief, par une diction rythmée et dramatique, la beauté colorée des vers. Le jeu des acteurs irlandais suggérait l'étrangeté des temps légendaires. La clarté au débit et la finesse d'élocution rendirent la poésie de la pièce. Le rythme continu, la précision de l'exposition et la vivacité du ton, contribuèrent au succès de la représentation.

« Kathleen Ni Houlihan », tragédie patriotique de W. B. Yeats, fut aussi produite pendant la saison de 1909 au « Court Theatre ». C'est un acte en prose, émouvant et dramatique, l'un des plus touchants du théâtre moderne. C'était le premier essai de Yeats en prose ; il le composa avec l'aide de Lady Gregory pour rendre le langage paysan.

La pièce fournit un nouvel exemple de ces sujets dramatiques, souvent étranges, que les Irlandais apportaient au théâtre. Elle se déroule à Killala en 1798, à la veille du débarquement des Français. Michael Gillane est sur le point d'épouser Delia Cahei. Une vieille femme hagarde entre dans la chaumière. Elle explique son état pitoyable en déclarant qu'il y a dans sa maison des étrangers qui lui ont pris ses merveilleuses prairies vertes. Ses paroles inquiétantes et son mystérieux marmottement n'impressionnent pas les parents de Michael, gens bornés et pratiques, mais passionnent le jeune homme. Il offre d'aider la vieille à reconquérir ses biens. Elle triomphe, car elle a gagné quelqu'un d'autre à la cause de la liberté. Dans un accès d'ardeur prophétique, elle prédit la lutte farouche de ses partisans et leur récompense finale. Quand Michael apprend que les Français ont débarqué, il oublie sa fiancée, sa famille, son foyer et sort en toute hâte pour aller à leur rencontre. Il voit une apparition sur le chemin près de la chaumière ; c'est l'esprit de l'Irlande : Kathleen Ni Houlihan qui, maintenant, a l'air d'une jeune reine.

Au « Court Theatre », Sara Algood rendit à la perfection la vieille femme ; Maire O'Neil fut doucement humoristique et très naturelle dans le rôle de la mère de Michael. L'éducation particulière des acteurs irlandais et le fait qu'ils étaient originaires

(9) The Irish National Theatre at the Court, The Times, 24 juin 1909.

du pays accrurent l'intérêt de cette pièce paysanne. Yeats croyait que l'œuvre ne pouvait être interprétée que par des artistes qui connaissaient les paysans, par des hommes qui avaient suivi la charrue, ou du moins par des acteurs capables de rendre la vie sans recourir à la convention ou à la caricature.

En 1910, « *The King's Threshold* » fut représenté pour la première fois à Londres, au « *Court Theatre* ». La pièce est tirée d'une vieille histoire irlandaise et sur la scène, elle devient d'un intérêt captivant. C'est une réponse aux critiques qui s'indignaient des préoccupations artistiques de Yeats. Celui-ci avait pris la direction d'un mouvement en faveur de l'importance de l'artiste dans la vie irlandaise, mais il avait amené très peu de changements. « *The King's Threshold* » montrait à ses adversaires, les moralistes et les politiciens, la place que le poète doit occuper dans la vie nationale.

Le roi Guaire a refusé au poète Seanchan la première place à la table royale. Cet affront est une infraction à la règle des bardes, et Seanchan décide de se laisser mourir de faim pour sauver l'honneur de l'art poétique qu'il représente. L'armée, le clergé, ses élèves intercèdent auprès de lui, mais en vain. A la fin, le roi lui-même vient lui apporter des aliments, mais ne veut pas admettre les prétentions du poète à l'égalité. Seanchan meurt en guise de protestation et, tandis qu'on emporte la litière de la scène, ses élèves demandent à la race de s'éveiller.

L'appel poétique que la pièce lançait à l'auditoire permettait d'apprécier le talent et le charme des acteurs irlandais. Leur diction mettait en lumière les qualités musicales de la langue ; ils donnaient une impression d'élégance. Ils parlaient anglais avec un soin attentif et une hésitation gracieuse. Le rythme de leur diction ajoutait beaucoup au plaisir que procurait « *The King's Threshold* ». Le talent qu'ils déployaient dans l'interprétation des œuvres dramatiques en vers, était dû, en grande partie, à l'intérêt que Yeats prenait à la production des pièces poétiques et à ses expériences dans ce domaine. Il convainquait l'acteur de la nécessité de réjouir l'oreille par une musique continue et variée. Il prêchait la simplification du jeu dans l'art dramatique poétique, afin de donner à la voix et au mouvement rythmique toute leur valeur. « Il faut nous débarrasser de tout ce qui détourne l'attention du son de la voix ou des quelques

moments d'expression intense, qu'ils soient rendus par la parole ou par le geste ; il faut, de temps en temps, que nous remplaçons le mouvement que l'œil perçoit par le rythme qui touche le cœur, par ces pulsations mesurées qui semblent jaillir dans l'imagination, venues de quelque existence plus profonde que celle de l'âme individuelle (10). »

« *The Green Helmet* », version révisée d'une pièce antérieure intitulée « *The Golden Helmet* », fut représenté pour la première fois à Londres en 1910. C'était une expérience nouvelle de Yeats, qui se servait du mètre de la ballade au lieu d'employer la prose, comme dans sa pièce originale. Yeats l'appelait une « farce héroïque ». C'est, semble-t-il, la tentative d'un poète moderne pour dépouiller les héros, de leurs attributs surhumains, créés par l'imagination des bardes. La pièce est une aimable satire humoristique.

L'Homme Rouge, esprit de la mer, dont l'identité n'est pas expliquée, donne aux deux rois Conall et Saegaire l'air de poltrons, au moyen de ses pouvoirs surnaturels. Il apparaît avec son casque, prêt à découvrir le plus brave de tous les rois. Parmi les champions, seul Cuchulain est capable de lui tenir tête et il se coiffe du casque, en signe de suprématie. La vanité des héros et les querelles de leurs femmes, qui se disputent la préséance, donnent prétexte à mainte satire.

Bien qu'elle fût délicieusement interprétée, la pièce ne remporta pas un plein succès lors de sa présentation au « Court Theatre ». De nombreux critiques blâmèrent Yeats, sous prétexte que dans son effort pour rendre la pièce satirique, il avait sacrifié la poésie. Ils sentirent aussi que le mètre de la ballade ne convenait pas à la comédie.

« *Countess Cathleen* », produite également au « Court Theatre », pendant la saison de 1910, est brodée sur un conte populaire. En un temps de famine, deux démons, déguisés en marchands, vont par le pays achetant l'âme des gens ; on vend son âme pour acheter du pain. La comtesse Cathleen leur offre sa fortune, mais les démons ont volé ses trésors parce qu'ils veulent son âme pure. Elle la vend pour fournir à ses vassaux le nécessaire et pour obtenir des marchands qu'ils rendent les âmes qu'ils

(10) W. B. Yeats. *Samhain*, 1902, p. 9.

ont déjà achetées. Quand elle comprend son sacrifice, elle meurt de chagrin. Elle est portée au ciel. Son acte lui est pardonné à cause du noble motif qui l'a inspiré.

Ce sujet limité ne rendait pas la pièce très scénique ; elle n'est pas assez dramatique et, de plus, elle est gênée par l'effet mélodramatique produit par la vue des deux démons en chair et en os. Elle a d'exquises qualités poétiques et c'est l'une des plus charmantes parmi les pièces de Yeats (11). Son principal intérêt résidait dans la diction éloquente des beaux vers, qui étaient nombreux.

Les représentations des pièces de Yeats au « Court Theatre » étaient intéressantes, parce qu'elles marquaient les efforts d'un poète pour convertir le théâtre à son usage (12). Il ne s'occupait pas de l'expression objective des réalités de la vie, mais de la révélation des formes de beauté. Ses œuvres traitent de sujets lointains, spirituels, idéalisés. Elles sont toute proches du royaume des rêves. Un certain air d'irréalité les enveloppe parce que Yeats n'essaye pas de créer des caractères vrais, mais d'exprimer des passions au moyen de figures symboliques. A l'exception de « Kathleen Ni Houlihan », ses pièces n'ont pas d'intérêt dramatique marqué, parce qu'elles manquent d'action, et que les caractères ne sont pas individualisés. D'ailleurs, Yeats n'est pas tant un dramaturge qu'un poète lyrique. Il a été attiré au théâtre par un nationalisme ardent et parce qu'il aimait entendre de bons artistes parer sa poésie d'une belle diction bien rythmée. Il fut un précurseur, sur la scène anglaise. Ses pièces apportèrent surtout au public anglais l'étrange beauté de leur poésie, rendue par une troupe qui parlait harmonieusement anglais. Ce furent les seules représentations d'un poète dramaturge données à Londres par le « Repertory Theatre » irlandais.

On en comprendra mieux la portée si l'on examine ce que Yeats apporta au théâtre. Les innovations de Yeats influencèrent beaucoup la représentation de ses pièces, en particulier la diction des vers et le décor. Il affirmait avec insistance que la déclamation a plus d'importance que les gestes et qu'un acteur doit différencier les cadences les unes des autres, de manière

(11) E. A. Boyd, *Ireland's Literary Renaissance*, p. 85.

(12) E. A. Boyd, *Ireland's Literary Renaissance*, pp. 146-147.

à marquer soigneusement les caractères musicaux du rythme. Yeats fit faire un instrument, proche du psalterion et de la lyre, qui servait à accompagner la récitation de ses vers. Il réglait la diction au moyen de la notation musicale ordinaire. Cette méthode enrichit le rythme et la cadence de la déclamation des acteurs. Elle eut beaucoup d'effet sur les artistes irlandais, quand ils interprétèrent les pièces poétiques. La sonorité fluide et douce, la qualité dramatique de leur récitation, frappa les critiques anglais. Yeats enseigna aussi aux acteurs que, pour mettre l'accent sur les mots dans ses œuvres, ils devaient en général se déplacer lentement, tranquillement et très peu. Les mouvements scéniques nécessaires devaient être décoratifs et rythmés. Il leur fallait apprendre à ne pas se faire remarquer au mauvais moment, car la poésie crée sans cesse de petits tableaux qui détournent l'attention du public de l'acteur.

Yeats subordonnait l'artiste à la beauté de la diction et, de plus, le décor s'adaptait aux besoins de la déclamation. Il insista sur la nécessité d'un nouvel art de la décoration où de subtils jeux de lumière sur un fond conventionnel mettaient l'accent sur l'impression créée par le vers. Yeats ne cherchait pas l'illusion mais la suggestion que l'on obtient en s'éloignant du naturalisme (13). Dans la pièce poétique, il voulait certaines dispositions de couleurs et la simplicité des formes, pour donner, au moyen d'un arrangement soigneusement combiné, l'impression requise d'éloignement et d'idéalité (14). Cette mise en scène avait pour but de laisser la liberté imaginative exigée sans revenir à l'extrême simplicité du théâtre élisabéthain. Ces décors s'harmonisaient avec le genre de pièces parce qu'ils répondaient au ton émotionnel et disposaient l'esprit des spectateurs à la méditation, sans jamais attirer directement l'attention. Yeats conçut une disposition des décors qui créait l'atmosphère indispensable à la pièce poétique tout en restant subordonné à la récitation des vers. Il apporta à Londres, non seulement un théâtre poétique artistement composé, mais encore les moyens de le représenter de la manière la plus saisissante.

(13) Les idées de Yeats sur la mise en scène furent influencées par l'œuvre de Gordon Craig. Ils avaient travaillé ensemble à la préparation de quelques pièces de Yeats, notamment à celle de « *The Hour Glass* ».

(14) W. B. Yeats. *Plays for an Irish Theatre*, préface, p. XI.

Parmi les dramaturges irlandais dont les pièces furent jouées au « Court Theatre », Lady Gregory eut beaucoup de succès. Ses pièces furent inscrites au programme plus souvent que les œuvres de n'importe quel autre auteur. Ses courtes comédies en un acte, faites d'éléments très simples et pleines d'humour acéré, de conversations amusantes, plurent aux spectateurs anglais. Certaines causaient un rire inextinguible, partie par le langage, partie par la mimique des acteurs. Lady Gregory possède une fantaisie malicieuse, capable de concevoir des personnages et des incidents d'une absurdité charmante. Le comique de ses farces naît souvent de malentendus persistants, résultat des travers du caractère irlandais quand il est aux prises avec le caprice des circonstances.

Le caractère burlesque de « Spreading the News » explique le rire que déclencha la pièce quand elle fut jouée, pendant la saison de 1909. C'est l'exemple typique de son œuvre ; le comique naît de situations insolites. La surdité de Mrs. Tarpey amène toute une série d'incidents ridicules qui fournissent à Fallon l'occasion de figurer l'Irlandais pleurnicheur. Fallon et Haffingan sont tous deux des personnages amusants qui font rire, celui-ci par sa ruse, celui-là par sa sottise et sa servilité. Bartley Fallon ne suggère pas du tout la pitié ; il provoque l'hilarité par ses qualités éminemment burlesques. Le rire se donne libre carrière dans cette petite pièce. Algood et Sinclair furent très divertissants, dans les rôles de Fallon et de Haffigan.

« The Workhouse Ward », farce à tendance satirique, fut jouée en 1909. Deux pauvres diables alités font du bruit et se crachent des insultes au visage, mais ne veulent pas se séparer quand on leur fournit l'occasion de quitter l'asile des pauvres. La pièce raillait la tendance à se chamailler pour rien qui est un trait caractéristique de l'Irlandais. Arthur Sinclair et Fred O'Donovan jouèrent d'une manière irrésistible les deux vieux malades que les querelles consolent.

« Devorgilla », de Lady Gregory, fut parmi ses pièces tirées du folklore, la seule qui fut donnée au « Court Theatre » (1909). L'auteur a essayé de transformer en drame une histoire populaire ; le dialecte « kiltartan » qu'elle emploie sert très bien son dessein. « Devorgilla » est une pièce pittoresque qui représente une vieille reine du ^{xix}^e siècle faisant pénitence pour avoir aban-

donné son mari. Cet épisode en un acte, essentiellement national, nous montre le meilleur côté du talent de Lady Gregory. L'histoire tragique de la malheureuse reine est racontée avec puissance et noblesse.

« The Image », de Lady Gregory, fut jouée pour la première fois à Londres en 1910. La pièce obtint du succès, par son esprit, son éloquence et ses railleries aux dépens de l'humble Irlandais, de son enthousiasme et de son penchant pour les vains bavardages (15). Cette comédie en trois actes, l'œuvre la plus ambitieuse de Lady Gregory, déclancha le rire, bien que les procédés de satire sautent aux yeux. Dans l'histoire, on annonce que deux baleines ont échoué sur le rivage d'un pauvre village irlandais. Le prêtre déclare qu'il faut vendre l'huile des baleines et employer l'argent au profit de tout le pays. Les quatre habitants les plus âgés décident d'utiliser la somme à l'érection d'une statue en l'honneur d'un inconnu dont le nom se trouve sur un petit bateau de pêche rejeté par la tempête. Tandis que les discussions se poursuivent parmi les paysans, les hommes d'un village voisin prennent l'huile de l'une des baleines, tandis que l'autre est emportée par la mer. Les meilleurs effets comiques de la pièce étaient purement satiriques.

L'intérêt de « The Image » réside dans l'humour qui vient de la lutte des paysans entre le matérialisme et l'idéalisme. La pièce trahit l'ingénuité de Lady Gregory ; le public ne put pas ne pas voir les « ficelles ». L'intrigue offrait peu de matière pour trois actes. Peut-être Lady Gregory le comprit-elle, car elle fit imprimer une notice sur le programme du « Court Theatre », expliquant ses intentions et affirmant à l'auditoire que tous les personnages avaient leur sens secret. Maire O'Neill jouant le rôle de vieille femme, et Arthur Sinclair interprétant un tailleur de pierre ignorant, jouèrent avec naturel. Ils réussirent à rendre l'esprit et le ton satirique de la pièce.

« The Full Moon », représenté en 1911, était une farce de Lady Gregory : personnages et intrigue sont invraisemblables. Voici l'histoire : un groupe de gens, sains d'esprit, attendent un train à une halte. L'un d'entre eux, Hyacinth Halvey, inspiré par la pleine lune, voudrait se débarrasser de tout le monde et en

(15) J. Palmer. The Latest Thing in Irish, The Saturday Review, 18 janv. 1913, p. 77.

particulier d'une certaine Miss Joyce que ses amis veulent qu'il épouse. Une chance se présente à lui. Une jeune fille simple d'esprit, Mary, et son frère qui est stupide, racontent aux personnes présentes une histoire impossible de chien enragé. Les gens reconnaissent dans ce chien un roquet hybride qu'ils viennent de chasser et quelques-uns se sentent atteints d'hydrophobie. Plusieurs commencent à agir comme des fous. On s'en réfère à Mary pour savoir qui a perdu la tête. Elle montre Hyacinth Halvey qui est alors attaché par ses amis. Il s'échappe et laisse la ville pour toujours. La pièce ridiculisait la crédulité des Irlandais. Maire O'Neil jouant Mary la faible d'esprit, et J. M. Kerrigan dans le rôle de son frère, étaient vraiment très drôles. Quoiqu'ils aient rendu tout l'humour de leurs rôles, ils évitèrent soigneusement de charger. Au vrai, cette manière d'interpréter les personnages en gardant une certaine retenue artistique était l'un des traits dominants de la troupe.

On donna « The Canavans » à Londres, pour la première fois, au « Court Theatre » en 1914. La pièce traite de l'aspect comique de certaines phases de l'histoire de l'Irlande, regardées jusqu'alors avec beaucoup de sérieux. Elle raillait les Irlandais résolus à être toujours, à tout prix, du côté du vainqueur. Le flatteur et pleurnicheur Peter Canavan était particulièrement drôle pour un auditoire anglais. Peter fait tous ses efforts pour être avec celle des factions en lutte qui triomphera et à la fin, il retombe piteusement entre les deux. Cette farce burlesque et fantaisiste fournit à Arthur Sinclair et à Philip Guiry une occasion de parler en un langage amusant et de jouer avec un humour savoureux. L'auditoire du « Court Theatre » fit un accueil chaleureux à la pièce, chaque fois qu'elle fut représentée.

Les comédies de Lady Gregory sur les paysans irlandais fournirent une grande partie des pièces qui déchaînaient l'hilarité dans les programmes des acteurs irlandais. Grâce à sa connaissance profonde des gens de la campagne, joint à un sens très vif du ridicule, elle a tracé des portraits vivants (16). Ses paysans aisément déconcertés, intéressèrent vivement les spectateurs anglais. Les connaissances du patois contribuèrent encore à

(16) J. Agate. *Buzz ! Buzz !* p. 56.

l'effet comique de ses pièces ; ces dialectes ont une saveur naturelle et produisent beaucoup d'effet quand on les emploie dans une comédie. Pour composer ses farces, Lady Gregory place dans des situations très simples des créatures naïves et impuissantes. La faiblesse de ces pièces est évidente. Elles sont manifestement écrites pour l'école d'acteurs qui les joua. L'effet comique qu'elles produisent dépend du talent des artistes irlandais spécialement dressés pour cela. Elles montrent une tendance nette à répéter les mêmes sujets et la manière de les traiter.

Le dialogue de Lady Gregory vaut une remarque. L'originalité lui donne un certain intérêt, qui explique la valeur de ses comédies, mais il n'a presque pas de qualités poétiques ; c'est plutôt une transcription fidèle du véritable langage paysan ; il possède pourtant un rythme spécial qui lui donne un air de réalité. Le principal don dramatique de Lady Gregory est celui-là, mais elle y compte à tel point qu'il finit par limiter le sens de ses comédies. Il est intéressant de noter que les qualités réalistes de ses œuvres, ainsi que le succès infaillible du dialogue et des caractères paysans, ont exercé une importante influence sur les jeunes dramaturges irlandais.

Les pièces de Synge sont parmi les plus intéressantes que le « Repertory Theatre » irlandais donna à la scène anglaise. Synge réagissait contre les tendances esthétiques de Yeats et les théories défendues par ce poète ; il prenait le contre-pied du lyrisme mystique. Il lui semblait que ce mysticisme, cette spiritualité marquée, n'avaient pas grand'chose à voir avec la vie du paysan irlandais. Un idéal artistique qui n'était pas conforme à la vie lui répugnait. Il s'intéressait aux traits sauvages et primitifs de la vie irlandaise et voulait exprimer ces âpres réalités. Il n'avait aucune sympathie pour le théâtre didactique, pour la pièce intellectuelle ou pour un art qui se préoccupait de propagande (17). Sa peinture du paysan irlandais était si vigoureuse, si vraie, et si poétique qu'elle lui valut d'être reconnu comme le plus grand des dramaturges irlandais. Son succès encouragea les jeunes auteurs qui l'ont suivi à se lancer sur la voie du théâtre réaliste. En Angleterre ses pièces, en particulier « The Playboy of the Western World », ont été accueillies et

(17) D. Figgis. The Art of J. M. Synge, Fortnightly Review, t. 95, p. 1056.

discutées avec intérêt, et obtinrent du succès au « Court Theatre ».

« *In the Shadow of the Glen* » fut représenté en 1909. Cette comédie en un acte reçut un chaleureux accueil, à cause de son sujet et du mouvement rapide de l'action d'un bout à l'autre. La pièce discute l'honnêteté de la paysanne irlandaise, que l'Irlande nationaliste avait protégée comme sacro-sainte. L'héroïne parle comme beaucoup de femmes du théâtre moderne qui ont pris à Ibsen leur soif de vivre. « *In the Shadow of the Glen* » (A l'ombre de la vallée) est l'histoire d'une jeune femme, Nora, mariée à un vieillard pour des raisons d'intérêt. Daniel Burke, jaloux de son épouse, feint la mort pour éprouver la fidélité de Nora. Un vagabond survient, qui consent à rester avec le cadavre pendant que Nora va chercher de l'aide. Le mort se dresse et, accusant Nora d'être une mauvaise femme, menace de la punir. Quand elle revient, Daniel lui ferme la porte au nez ; elle s'en va avec le vagabond. Elle trouvera sans doute plus de poésie et de bonheur sur la route avec lui, qu'« à l'ombre de la vallée ».

« *In the Shadow of the Glen* » est une sorte de farce, riche en humour, et d'une profonde poésie, mêlée de réalisme et de symbolisme (18). Cette harmonie est rendue plus parfaite par ce fait que les personnages participent de l'âpreté sauvage du pays écarté dans lequel ils vivent. Maire O'Neil, dans le rôle de Nora, joua d'une manière exceptionnelle, parce qu'elle sut discerner les nuances de ce caractère.

« *Riders to the Sea* » reçut l'approbation des critiques anglais, car l'œuvre portait la marque distinctive d'une grande tragédie. On la regarde fréquemment comme la meilleure pièce en un acte du théâtre anglais moderne. Donnée pour la première fois en Angleterre pendant la saison de 1909, elle fut reprise plusieurs fois dans les années qui suivirent. Le tragique poignant de la pièce émut l'auditoire du « Court Theatre ». L'œuvre résume la vie des insulaires d'Aran. La vieille Maurya est la voix pathétique des femmes de l'île. La tragédie de sa vie condense les expériences de toute une communauté de marins. Le cri impuissant de la vieille mère devant les ravages d'une nature impitoyable est vraiment émouvant. La mort, inéluctable, pèse sur la

(18) E. A. Boyd. *The Contemporary Drama of Ireland*, pp. 194-196.

scène ; de nombreux incidents insignifiants en apparence annoncent le destin imminent du dernier fils. Les lamentations des paysans à la fin du drame sont très touchantes et restent vraisemblables jusqu'à ce qu'elles s'apaisent en murmures résignés.

« *Riders to the Sea* » est peut-être la pièce la plus parfaite que Synge ait écrite. L'héroïsme des caractères, la splendeur du décor et le sens pénétrant de la puissance dramatique, tout cela contribue à donner à la tragédie une intensité profonde. Le réalisme de l'intérieur de la chaumière, et le balancement du rythme augmentaient le pathétique. Les acteurs irlandais rendirent le tragique de la pièce, non seulement par l'interprétation des caractères, mais encore par leur faculté de créer l'atmosphère. Le pouvoir de suggestion était la qualité la plus originale de leur jeu : ils évoquaient sans cesse la réalité de choses espérées, la présence d'objets invisibles. L'auditoire sentait en eux la vie, le tumulte de la pensée, qu'ils révélaient par leur attitude, par leur expression, par leurs gestes. La façon dont ils interprétèrent la tragédie de Synge était un modèle pour les théâtres de Londres et de la province.

« *The Playboy* », dont les premières représentations, données à Dublin, avaient attiré l'attention des anglais sur le théâtre irlandais, reçut alors l'approbation des spectateurs et des critiques anglais. Cette pièce détermina en grande partie la haute estime dans laquelle le théâtre et les acteurs irlandais furent tenus à Londres. Elle passe pour la plus pleine et la plus complexe des œuvres de Synge ; l'intrigue y est compliquée et la psychologie plus étudiée que dans les autres. Elle représente un petit monde peint avec vigueur, où les hommes et les femmes sont irrémédiablement pris dans un réseau d'événements comiques et tragiques. Le mélange de la farce et du terrible donne une impression de puissance et de brutalité (19). L'étrangeté de ces gens romanesques et primitifs, qui habitent en un monde mêlé de pure réalité et de fantaisie poétique a conduit Synge à déclarer : « On a trouvé à redire au type de gens que je peins d'ordinaire ; ainsi n'est-il pas déplacé, peut-être, de réimprimer le paragraphe suivant tiré de « *The Shanachie* » : « Dans toutes

(19) Synge and *The Playboy*, *The Dublin Evening Mail*, 29 janv. 1907.

les circonstances de cette vie vagabonde », écrivais-je après avoir décrit les mendiants de Wicklow, « il y a une certaine sauagerie qui lui donne de la poésie, une saveur particulière pour ceux qui étudient la vie en Irlande, en tenant compte de l'élément artistique. Dans tous les mouvements d'un art qui peint une vie saine, les variétés du type humain ordinaire deviennent intéressantes pour l'homme normal, et, de cette façon seulement, les arts les plus nobles sont universels; cependant en dehors de cet art fondé sur ces variations qui sont les conditions et les conséquences d'une vie vigoureuse, il en est un autre — que l'on confond parfois avec lui — basé sur un caprice de la nature, en soi, simple signe d'hérédité ou de maladie. Cet art, qui décrit les grimaces d'une personne anormale, n'intéresse que les esprits qui s'écartent du type ordinaire et n'est jamais universel (20). » En peignant des personnages qui mènent une vie énergique et qui sont des modifications du type humain ordinaire, Synge réussit à nous faire parcourir un champ d'études psychologiques qui rappelle les Elisabethains.

L'intrigue est farcie de satire et ne fait grâce d'aucun détail. Elle décrit la vie d'une peuplade assez primitive qui habite l'ouest de l'Irlande. Christy Mahon raconte avec vantardise à un groupe de paysans assemblés à l'auberge comment il a tué son père. Ils approuvent dans son crime un témoignage de virilité et le traitent en héros. Leurs adulations donnent de la force et du courage à Christy qui a toujours été un être faible et plutôt pitoyable. La conception chimérique de son exploit et de sa propre importance prend de plus en plus d'ampleur. Il courtise la fille de l'aubergiste, Pegeen Mike, pour répondre à l'admiration qu'elle a pour lui. Les scènes d'amour qui sont parmi les plus belles du théâtre irlandais étaient très réussies sur la scène. Leur poésie formait un tel contraste avec un intérieur de la taverne crument réaliste ! La fin est lamentable et même pénible. Le vieux Mahon, le père de Christy apparaît enveloppé de bandages et, après l'avoir affronté plusieurs fois, le héros est dépouillé de son titre de gloire. La pièce se termine sur une note de mépris et de malheur qui rend amère et même cruelle la situation.

(20) J. M. Synge. Notice au programme du « Court Theatre », 3 juin 1910.

« *The Playboy* » fut accueilli plusieurs fois à Londres avec bienveillance, parce qu'il peint la réalité par des mots étranges et charmeurs. La vie du dialogue et la rude simplicité des caractères causèrent un plaisir inaccoutumé. J. Palmer nous parle en ces termes de la reprise de la pièce : « Revoir « *The Playboy of the Western World* » est un profond délassement. Avec Synge, nous nous réfugions en un lieu où la langue est encore belle, où les sentiments sont à nouveau simples et sincères (21). » La pièce est remplie de satire, de poésie, de réalisme et de gaieté exubérante, fondus en un remarquable ensemble par un art étrange et viril. Alors, comme aujourd'hui, on regarda « *The Playboy* » comme une œuvre de génie, comme le chef-d'œuvre des pièces que le théâtre irlandais a apportées à la littérature dramatique anglaise.

Les acteurs irlandais avec leur humour tranquille, leur calme, et leur art extraordinaire, que l'on sentait même dans les moments de silence, interprétèrent « *The Playboy* » de manière à fournir à l'imagination un aliment substantiel (22). Maire O'Neill joua avec grâce et vigueur le personnage de Pegeen Mike, et Fred O'Donovan se distingua dans le rôle de Christy Mahon. Ils rendaient musical le langage parlé. Ils séduisirent surtout les critiques de Londres par le rythme excellent de leur diction. On regarda Maire O'Neill en particulier comme douée d'un pouvoir parfait d'expression. Leur doux accent de l'ouest les aidait beaucoup ; quel que fût le ton de la scène, ils accordaient leur voix à ce diapason : l'humour le plus farouche et la surprise la plus imprévue était adoucis par la mélodie de leur timbre.

« *The Well of the Saints* » fut joué au « Court Theatre » en 1910 et repris plusieurs fois. C'est la première pièce en trois actes de Synge. Elle est de conception mystique et contient un élément surnaturel ; elle ne ressemble en rien au « *Playboy* », avec son plan aux contours très précis. Là, Synge paraît exprimer la révolte traditionnelle de l'esprit irlandais contre le despotisme des faits. La satire porte contre les préjugés religieux. Dans l'histoire, deux mendiants aveugles, Martin et May Dougl, sont amenés à croire en leur beauté par la malice de leurs voisins.

(21) J. Palmer. *The Irish Players*, *Saturday Review*, 10 juin 1911, p. 705.

(22) *The Irish Players*, *The Daily Telegraph*, 6 juin 1911.

Leur illusion sur leur physique dépasse toute limite raisonnable. Un saint les guérit de leur cécité au moyen de l'eau d'un puits consacré, et ils se voient pour la première fois. Leur chagrin est infini, et leur colère fournit à Synge l'occasion de déployer la richesse de son dialogue. Ils voient la cruauté du monde et demandent à redevenir aveugles. La cécité leur est rendue, mais ils ont abandonné le rêve pour la réalité. La pièce, d'intention satirique, est amère par l'intrigue.

Synge a paré ce thème d'une poésie sauvage, rude, vigoureuse et concrète qu'il a retrouvée dans l'ouest de l'Irlande et rendue à la littérature. Elle convient parfaitement à l'émotion fuyante et au désir vague auxquels il a donné ici une expression dramatique. Le langage de ces pauvres gens parvient aux auditeurs par l'intermédiaire de l'artiste ; il adoucit quelque peu l'âpreté du réalisme et transforme, en une sorte de rêve, l'action qui se déroule entre les personnages. Les caractères ne sont pas moins intéressants à cause de l'intensité de leurs passions. Les chagrins de l'humanité, le mystère du destin, l'importance de tous les incidents ordinaires de la vie les étreint. Le jeu finement nuancé de Sara Algood et d'Arthur Sinclair, dans les rôles des deux mendiants, exprima pleinement la beauté, la tendresse et le cynisme de la pièce.

« *Deirdre of the Sorrows* », tragédie inachevée de Synge, était inconnue à Londres quand on la représenta pour la première fois en 1910. C'est une pièce remplie de pathétique et de mysticisme, écrite en une langue suggestive. Elle répète la tragique aventure de Naisi et de Deirdre en des termes qui ont la fraîcheur de la vie héroïque, mais qui sont franchement réalistes (23). Synge a mis la légende en rapport intime avec la vie de l'Irlande contemporaine ; les caractères sont vigoureusement campés, comme ceux d'êtres humains réels (24). Cela est particulièrement vrai de Deirdre. L'idée que Synge se fait de ses compatriotes qui sont si intimement liés à la terre et dont l'imagination s'élance vers le ciel est ici fort bien mise en lumière. La pièce nous montre Synge véritable artiste, convaincu du pathétique de la vie.

(23) Lord Dunsany. *Deirdre of the Sorrows*, *The Saturday Review*, 4 juin 1910, p. 719.

(24) P. P. Howe. J. M. Synge, pp. 84-99.

La pièce est plutôt un scénario illustré par un admirable dialogue qu'un drame achevé convenant à la scène. Elle donne l'impression d'être épique plutôt que dramatique. Synge est rarement parvenu à un rythme et un style plus achevés que dans cette œuvre, mais, d'un autre côté, l'action paraît constamment hésitante. Elle est brisée par l'éloquence des personnages. Certains passages font appel directement et d'une manière poignante à notre sensibilité, mais, en général, il semble que Synge s'efforce de mettre de la musique dans sa pièce plutôt que de faire progresser l'action. Ce caractère de l'œuvre fournit à nouveau aux acteurs irlandais l'occasion de montrer leur talent quand ils rendaient la cadence de la prose irlandaise. Les modulations de la voix vibrante de Maire O'Neill dans le rôle de Deirdre, charmaient constamment l'auditoire. Fred O'Donovan (Naisi), Arthur Sinclair (Conchubar) et Sara Algood furent tous extrêmement touchants (25).

La contribution que Synge apporta au théâtre anglais est importante et originale; ses pièces sont viriles et poétiques. C'est dans le dialogue qu'en est peut-être le charme le plus manifeste. Le style a de la fraîcheur et de la beauté; il vivifie la langue anglaise. Ce n'est pas une simple copie du parler irlandais ordinaire. Synge s'est servi des matériaux bruts du langage paysan pour créer un style poétique qui porte l'empreinte de sa propre imagination; de là vient l'harmonie de la pensée et de la forme. Il a contribué, pour une grande part, à garder intacte sur la scène la beauté du langage parlé.

Las du caractère artificiel de la littérature et de l'art dramatiques, Synge a redonné au théâtre une peinture des mœurs simples et primitives. Il s'est éloigné des pièces sociales de Zola et d'Ibsen pour décrire les moments émouvants de la vie. Lui-même a déclaré : « Sur la scène, le spectateur doit trouver la réalité et la joie; c'est pourquoi le théâtre moderne intellectuel a échoué, c'est pourquoi les gens se sont lassés de la fausse gaieté d'opérette qu'on leur a donnée à la place de cette joie profonde que l'on trouve seulement dans ce que la réalité comporte de superbe et d'étrange (26). » Il s'est servi pour émouvoir des données de la vie réelle et il a écrit en une belle langue pour que

(25) E. F. Spence. *The Sketch*, 8 juin 1910, p. 12.

(26) J. M. Synge. « *The Playboy of the Western World* », préface, p. VI.

soit satisfaite la recherche du plaisir. Il a utilisé personnages et incidents pour exprimer sa propre vision de la splendeur de la vie et de sa magnifique tristesse. Par son amour pour une réalité plus intime que celle qui s'étale à la surface des choses, par l'intérêt qu'il prend aux aspects élémentaires et même brutaux de la nature humaine, il a exercé une influence sur le poète dramatique anglais John Masefield. Préoccupé des âpres côtés de l'existence, il a été amené à mêler dans son théâtre le beau et le laid. Cet amour du contraste est en partie l'expression de son esprit ironique, en partie l'œuvre d'un artisan habile qui essaye de donner de l'intensité à une situation dramatique. Ces pièces sont l'expression vigoureuse et poétique de sa conception de la vie (27).

*
**

Nous avons déjà noté la tendance marquée au réalisme parmi les jeunes auteurs qui sont venus après Synge et qui ont répondu au changement de goût de l'époque. Le premier qui se soit étroitement rapproché de la méthode de l'école réaliste anglaise contemporaine a été Padraic Colum. En lui, nous trouvons toujours la qualité poétique qui fut un trait marqué des précurseurs irlandais; mais, dans « Thomas Muskerri » qui fut joué au « Court Theatre », il se révéla nettement comme un écrivain à la manière d'Ibsen. L'intérêt qu'il prit à écrire la comédie de la vie irlandaise sous ses aspects sociaux nous montre ses préoccupations réalistes. Le dialogue de Colum qui se rapproche d'un niveau plus vulgaire est plus proche de l'existence ordinaire; il n'a pas le rythme du style de Synge. Dans sa manière de peindre ses personnages se révèle pourtant une lueur de poésie qui illumine de loin son œuvre. Le langage et les situations qu'il créa servirent de modèle à maintes pièces paysannes écrites plus tard.

« Thomas Muskerri » fut représenté pour la première fois à Londres en 1910. Cette pièce en trois actes peint un aspect de la vie rurale. C'est un tableau impitoyable de l'existence grise dans une ville de province irlandaise. L'auteur ne cherche pas à poser

(27) P. P. Howe. J. M. Synge, p. 127.

des problèmes pour en trouver la solution, mais à présenter des situations dramatiques qui donnent l'idée de la nature des paysans. L'œuvre est plus remarquable par l'étude réaliste qu'elle renferme que par l'envergure de l'imagination. C'est l'histoire d'un vieillard persécuté et ruiné par sa famille. Intendant de l'asile des pauvres, au début, Muskerri est finalement réduit à mourir indigent lui-même, dans l'institution qu'il dirigeait. Le sens de la pièce est indiqué par le joueur de flageolet aveugle à qui l'on vient de donner la liberté. Alors que Muskerri est étendu mort, le vagabond reprend sa vie errante, heureux et sans souci. Il n'a pas de famille pour le brimer.

Lennox Robinson est le premier et peut-être le plus important des jeunes dramaturges qui lancèrent le théâtre irlandais sur la voie du réalisme (28). Nous avons noté comment il introduisit dans le répertoire irlandais les méthodes de production de Barker; l'apprentissage qu'il fit au « Duke of York's Theatre » influença aussi très nettement ses pièces.

« The Harvest » fut représenté pour la première fois à Londres en 1910. La pièce est manifestement écrite dans un dessein précis : c'est une œuvre de propagande sociale contre le système d'éducation en Irlande (29). L'auteur emmène le spectateur à l'intérieur d'une chaumière irlandaise. « The Harvest » raconte l'histoire des membres de la famille Hurley dont les membres, à l'exception de Maurice, ont reçu une éducation supérieure à leur rang. On a négligé la ferme pour suffire aux dépenses, et les enfants sont incapables de faire le travail. Désespéré par l'incapacité de ses enfants, le père met le feu à la maison pour toucher l'assurance. La pièce comporte des instants dramatiques; elle a une certaine puissance mais elle est mal équilibrée. Par l'étude d'un problème social et par la peinture réaliste de la vie terne des paysans, la pièce montre clairement la nouvelle tendance du théâtre irlandais.

« The Cross Roads », représenté en 1910, est une pièce à thèse un peu à la manière des dramaturges anglais. C'est l'histoire d'Ellen McCarthy, une jeune fille cultivée et raffinée qui abandonne son fiancé pour épouser par patriotisme un fermier

(28) G. H. Gunning. *The Decline of the Abbey Theatre*, *The Irish Review*, t. I, p. 606.

(29) *The Irish Players at the Court*. *The Times*, 8 juin 1910.

brutal. Ellen veut utiliser ses connaissances sur l'agriculture pour servir son pays. Son mariage et ses projets d'exploitation échouent complètement. Au bout de sept ans, son fiancé revient mais Ellen est devenue une vieille souillon. Il lui montre qu'elle n'a pas réussi parce qu'elle a sacrifié l'amour au patriotisme. Bien que les actes manquent parfois de cohérence, la pièce témoigne d'une certaine puissance d'imagination et comporte quelques heureuses touches réalistes. Robinson semble avoir profité de ses observations sur la vie paysanne en Irlande (30). Lors de la représentation au « Court Theatre », Sara Algood dans le rôle d'Ellen et Fred O'Donovan dans celui du fiancé, interprétèrent ces personnages avec beaucoup de naturel.

« The Clancy Name » (1911), en un acte, est l'étude pénétrante d'une mère chez qui les sentiments maternels s'effacent devant l'orgueil du nom. Son fils a tué un homme dans un accès de colère, mais le nom des Clancy est sauvé de la déchéance qui s'attache au meurtre par la mort apparemment volontaire du criminel, au moment où il sauve la vie d'un enfant. La pièce a tendance à tourner au mélodrame mais elle est maintenue dans les limites du vraisemblable par la peinture fidèle des caractères et par la saveur du langage paysan. Sara Algood dans le rôle de la mère montra une émotion intense, étrangement contenue. Elle mit bien en lumière la finesse du portrait du personnage et le caractère poignant des scènes dramatiques.

T. C. Murray est l'un des auteurs les plus résolument réalistes de l'école irlandaise. Il décrit la vie et le caractère des paysans avec une vérité qui, par moments, touche à la brutalité. Son œuvre est, en partie, une réaction contre la peinture gracieuse et poétique des gens de la campagne par les précédents écrivains irlandais.

« Birthright » fut représenté pendant la saison de 1910, au « Court Theatre ». La pièce décrit d'une manière purement dramatique une atmosphère de lutte; aucun détail de cette étude terrible de tempéraments dissemblables n'est laissé dans l'ombre. Voici l'histoire : les deux fils d'un fermier, Hugh et Shane, se disputent le droit de rester à la ferme. L'accumulation des événements produit un effet de puissance. Le combat sur la scène

(30) E. F. Spence. *The Sketch*, 29 juin 1910, p. 12.

était fort impressionnant. L'excellent jeu d'ensemble de Sidney Morgan et de Miss O'Doherty dans les rôles du fermier et de sa femme, de O'Donovan et de Kerrigan dans ceux des deux frères, éclaircit vivement ces quatre personnages. Les critiques comparèrent les acteurs irlandais aux meilleures troupes des « *repertory theatres* » anglais, pour la fraîcheur et le réalisme de l'interprétation ainsi que pour leur travail d'ensemble.

La première représentation de « *Maurice Harte* » fut donnée au « *Court Theatre* » en 1912. Auparavant, toutes les premières pièces irlandaises avaient eu lieu à l'« *Abbey Theatre* » de Dublin. Le changement fut, en partie, la conséquence d'une tentative organisée pour trouver à Londres des fonds pour le théâtre irlandais. C'est Londres qui contribua, dans une large mesure, à assurer la situation financière des acteurs irlandais (31). La saison de 1912 au « *Court Theatre* » remporta un succès triomphal. « *Maurice Harte* » attira un auditoire mondain; les artistes irlandais devinrent populaires à Londres. Les critiques les louèrent sans réserve et proposèrent leurs représentations en exemple aux acteurs et aux dramaturges anglais. Sans aucun doute, la grande attention que leur accordèrent les journaux et les périodiques influença le développement en Angleterre des mouvements dramatiques locaux et des « *repertory theatres* ».

« *Maurice Harte* » nous peint la tragédie de la personnalité contrariée. Malgré l'espoir et l'ambition de sa famille qui s'est sacrifiée pour son éducation, Maurice trouve qu'il n'a aucune vocation pour la prêtrise. La volonté obstinée de sa mère le pousse cependant à reprendre ses études. Le résultat est désastreux. A la fin de la pièce, la famille prépare le mariage du fils cadet qui résoudra les difficultés financières. Tout son espoir est concentré sur cette union, et sur l'ordination prochaine de Maurice. Elle apprend que le futur prêtre a une sérieuse dépression nerveuse et qu'il est presque fou. L'effort qu'il a tenté pour satisfaire aux désirs de ses parents l'a brisé. Le développement de la pièce est logique et habilement ménagé; l'étude des caractères est détaillée, la tragédie poignante. Le jeu naturel des acteurs, qui semblait être le résultat d'une étude attentive des

(31) W. B. Yeats et Lady Gregory. Lettre au rédacteur du *Times*, 16 juillet 1910.

personnages, fut loué par les critiques et par les spectateurs de Londres.

Murray est un réaliste convaincu ; il traite de personnes réelles dans leur milieu réel, sincèrement, sans se servir de clichés. Comme les Anglais qui travaillent suivant les mêmes méthodes, il a écrit des pièces qui ne finissent pas. Le sentiment de pitié profonde, l'amour de l'humanité qui animent son œuvre, le fait qu'il n'introduit aucun jugement personnel dans ses pièces, semblent l'apparenter à John Galsworthy.

En la personne de St. John Ervine, nous trouvons un dramaturge irlandais que l'on peut regarder comme plus proche de l'école réaliste anglaise que de la tradition dramatique irlandaise. Il semble que la société fabienne, Bernard Shaw et le mouvement anglais en faveur des « repertory theatres » ont influencé sa formation artistique plus fortement que ses premières expériences en Irlande. Ses pièces montrent aussi qu'il s'intéresse de plus en plus à la vie anglaise.

« Mixed Marriage » fut représenté pour la première fois à Londres en 1911. La pièce fit une impression favorable parce qu'elle a une valeur dramatique et que l'auteur y traite d'une façon impartiale la question de la bigoterie. Dans un décor irlandais, « Mixed Marriage » nous peint un aspect de la révolte des jeunes contre l'autorité des parents. C'était un thème cher aux dramaturges anglais du temps. La pièce raconte l'histoire d'un ouvrier protestant, John Rainey, membre influent du parti travailliste, décidé à ne pas laisser ses croyances religieuses entraver la solidarité des travailleurs. Toutefois, quand il apprend que son fils Hugh qui, lui, n'a vraiment aucun préjugé, n'a pas tenu compte de ses volontés et va épouser une catholique, Nora Murray, son fanatisme religieux se déchaîne parmi les ouvriers. Dans les rixes qui s'ensuivent, Nora est tué d'un coup de fusil. La pièce force l'attention par son étude fidèle et clairvoyante des personnages.

« The Magnanimous Lover » fut joué pour la première fois à Londres en 1913. La pièce traite un sujet analogue à celui que Houghton a rendu populaire dans « Hindle Wakes ». L'étude hardie d'un problème social de ce genre témoignait d'un esprit plus anglais qu'irlandais. Le thème de l'œuvre est le droit de la femme de mettre des enfants au monde sans se préoccuper de la

cérémonie légale du mariage. Maggie Cather méprise le remords superficiel qui a poussé son séducteur à réparer une faute qui date de dix ans. Elle refuse son offre parce qu'il ne lui plaît pas d'être considérée par lui comme une femme perdue. Henry Hinde qui est revenu pour faire de Maggie une honnête femme est un personnage assez invraisemblable sur la scène. Il semble être une tête de Turc. Sara Algood dans le rôle de Maggie et Kerrigan dans celui de Hinde furent dignes d'éloges.

Les pièces de William Boyle ne sont pas remarquables, mais elles étaient assez désopilantes pour obtenir une grande vogue. Elles n'ont ni le style enchanteur ni le rythme poétique de celles des premiers auteurs irlandais. Elles se distinguent par une certaine fadeur dans le langage paysan et par la construction serrée qu'employaient les anciens dramaturges des années 1880-1900. La nature du comique rappelle les farces de Lady Gregory.

« *The Building Fund* » fut représenté au « *Court Theatre* » en 1910. On regarde, en général, cette pièce comme la meilleure de Boyle ». C'est l'histoire d'une vieille avare et des efforts que font son fils et sa petite-fille, non moins cupides qu'elle, pour obtenir sa fortune. La visite que lui rendent des fermiers, ses voisins, pour tenter d'obtenir d'elle qu'elle souscrive à la construction d'une nouvelle église lui suggère un moyen de ruiner les projets des gens de sa famille. Quand les fermiers viennent la voir pour la seconde fois, elle leur demande d'être les témoins de son testament, par lequel elle laisse tout son argent à la caisse pour l'édification du sanctuaire. Elle a déjoué les plans avides de ses enfants. La pièce suscite un rire amer; la composition habile de l'œuvre, l'étude sincère des personnages et le ton du dialogue placent « *The Building Fund* » au-dessus de la moyenne; mais il n'y a aucun éclair de beauté dans cette satire directe de l'avarice.

« *The Eloquent Dempsey* » fut représenté pour la première fois à Londres en 1910. C'est une pure farce. La pièce raconte l'histoire d'un beau parleur qui compte sur la volubilité de sa langue pour se délier des promesses qu'il a faites à deux partis opposés. L'auteur raille d'une manière saisissante la loquacité du politicien Jeremiah Dempsey; mais la caricature saute aux yeux. Dans l'ensemble, la pièce était indigne du répertoire irlandais. Boyle y introduit consciemment des effets de surprise et des

coups de théâtre. Arthur Sinclair interpréta le rôle de l'éloquent Dempsey et rendit bien le détail de cette charge.

« *The Mineral Workers* » fut représenté en 1911. Cette pièce en trois actes est gênée par la difficulté d'en réaliser pleinement la mise en scène. L'auteur veut traiter un grave problème économique et social, mais l'effet qu'il obtient vient plutôt du personnage comique, Fogarty. Dan Fogarty résiste aux entreprises d'une compagnie minière; finalement, il triomphe et finit par rentrer dans la société comme directeur. Les personnages de la pièce sont conventionnels; les situations produisent un effet comique forcé. Boyle révèle qu'il se repose sur une tradition plus ancienne de l'art du théâtre. Sinclair donna une interprétation très vivante de Fogarty.

*
**

La représentation des œuvres de Lord Dunsany forma un contraste frappant avec les pièces montées jusqu'alors par les acteurs irlandais. Lord Dunsany est unique parmi les dramaturges de son pays. Il estimait que le réalisme le plus sublime se trouvait dans le romanesque et dans la poésie; il voulut redonner au théâtre cette inspiration poétique (32). Il a dit : « Il n'y a que deux moyens de comprendre la vie; le premier consiste à trouver un vieux peuple, des paysans âgés, et à puiser dans les réserves de la sagesse qu'ils ont eu le loisir d'accumuler pendant que les guerres et les tremblements de terre troublaient les trônes et les citadelles des rois... 'Je n'entends jamais une chanson enfantine ou quelque vieux conte qu'il ne m'arrive comme une brise fraîche, venue de quelques coteaux éloignés et tranquilles, en cet âge que le commerce et la politique ont rendu si sordide. Et, à part cela, le seul moyen que je connaisse de comprendre le sens de la vie et de l'existence de l'homme est le recours aux poètes (33). » Comme Yeats, il se révoltait contre le théâtre commercial; il voulait redonner au théâtre l'harmonie et la beauté. Par la valeur poétique de ses œuvres, par le lyrisme

(32) Lord Dunsany. *Romance and the Modern Stage*, *The National Review*, t. 57, p. 827.

(33) Lord Dunsany. *Nowadays*, dans *Dunsany the Dramatist* par E. H. Bierstadt, p. 220.

du dialogue, par son sens de la beauté mystique, il montre sa parenté avec Yeats. Il en diffère beaucoup pourtant par le choix des sujets et la manière de les traiter. Aucun sentiment national n'animait Dunsany; il ne cherchait pas ses thèmes dans les légendes populaires irlandaises.

Une pièce en un acte, « *The Glittering Gate* » (1910), fit connaître ce nouveau dramaturge de valeur. Il y a dans cette œuvre une satire profonde du vain espoir qui nourrit l'esprit des hommes. L'auteur analyse l'état mental et émotionnel de deux cambrioleurs morts, Jim et Bill, qui se trouvent devant les portes du ciel. Le plus vieux, Jim, est cynique, mais le plus jeune espère entrer au paradis. Persuadé finalement que leur espoir n'est pas chimérique, Jim et Bill forcent les portes du ciel avec leurs outils de cambrioleurs. Quand ils les ont ouvertes, il ne trouvent que le ciel et les étoiles. On entend le rire sardonique des dieux tandis que le rideau tombe. La pièce fit une profonde impression par son étrange puissance dramatique et sa fantaisie jaillissante. Fred O'Donovan et J. M. Kerrigan interprétèrent admirablement les deux cambrioleurs.

« *King Argimenes and the Unknown Warrior* » fut produit pour la première fois à Londres en 1911. Ces deux actes en prose, pleins d'imagination, empoignent l'auditoire dès le lever du rideau et l'intérêt se soutient d'un bout à l'autre. La technique et l'étude des personnages sont excellentes. La pièce a un sens allégorique : elle montre qu'un homme acquiert le sentiment de son pouvoir dès qu'il possède le symbole de la puissance. Le monarque captif Argimenes et les autres esclaves du roi Darniak cherchent par les champs des os à ronger pour apaiser leur faim. En creusant le sol, Argimenes trouve une épée. Il s'enhardit et à la pensée qu'il a été jadis roi, il massacre la garde du palais, renverse Darniak et se fait proclamer roi. Les esclaves sont affranchis. La fin est lugubre. Le souvenir d'une vie d'esclavage reparait et les hommes du roi Argimenes réclament le cadavre du chien du roi Darniak qui vient de mourir. Dans la pièce, Dunsany affirme la supériorité incontestable du vrai maître, et le pouvoir de l'autorité individuelle sur la foule. « *King Argimenes and the Unknown Warrior* » est la première œuvre de Dunsany qui nous fasse pénétrer dans cet univers mythologique que son imagination a créé. C'est un monde étran-

ge, mystique et oriental où se déroulent maintes scènes de son œuvre et où il trouve la plupart de ses thèmes et de ses personnages.

Les pièces de Dunsany devinrent extrêmement populaires auprès des spectateurs anglais. Non seulement le public fut charmé par les mises en scène excellents, mais encore il accueillit avec enthousiasme l'exquise fantaisie et l'exotisme enchanteur de ces œuvres. Aux environs de 1911, lors de leur première représentation, se manifestait un changement dans les goûts des spectateurs anglais; ils s'éprenaient d'imagination et de poésie. La vogue du théâtre de Dunsany révèle ce penchant naissant. En plus du désir de fantaisie, se développa aussi le goût de l'étrange et de l'exceptionnel. Les mélodrames avaient, de plus en plus, la faveur du public. Les acteurs irlandais répondirent en partie aux nouveaux besoins de l'auditoire. Mais l'introduction de pièces mélodramatiques dans leur répertoire s'accompagna d'un jeu de qualité inférieure (34). Vers 1912, les critiques commencèrent à remarquer que les nouvelles pièces représentées étaient parfois inférieures à ce que Londres attendait des Irlandais. Peu à peu Arthur Sinclair s'éleva au rang d'acteur principal et la troupe montra bientôt une fatigue manifeste. Elle se préoccupa surtout du succès financier. Sinclair parut porté à jouer pour la galerie et pour déchaîner le rire par la cocasserie des situations. On donna une interprétation burlesque des pièces sérieuses, même du « *Playboy* ». Les critiques déplochèrent que les acteurs irlandais fussent devenus les favoris du public de Londres et que, pour cette raison, leur jeu se fût peu à peu modifié pour se plier à ses exigences (35). Pour plaire, certaines pièces changèrent de caractère. Les farces et le théâtre de tendance mélodramatique prirent une place plus importante.

« *The Gombeen Man* », de R. J. Ray, fut représenté au « *Court Theatre* » en 1913. La pièce veut traiter une question sociale irlandaise, à la manière des écrivains réalistes, mais l'auteur a été attiré par les effets violents qu'on pouvait tirer du sujet. Le problème dont il s'occupe est celui de l'homme de Gombeen, un genre de négociant qui exploitait les paysans irlandais illettrés.

(34) *The Stage Year Book*, 1911, p. 7.

(35) E. A. Boyd. *The Abbey Theatre*, *The Irish Review*, t. 2, p. 628.

L'auteur a négligé les aspects sociaux et économiques de cette étude pour traiter le côté purement mélodramatique. Un petit bailleur de fonds, l'homme de Gombeen, a épousé une veuve pour en avoir un fils qui remplacera son aîné perdu de débauche. Sa femme ne devient pas enceinte et, désappointé, il veut la pousser à se noyer. Finalement, elle attend un enfant, mais la cruauté de son mari lui a fait perdre la raison. L'homme de Gombeen sera puni de sa brutalité en ayant un enfant idiot. Sara Algood interpréta, d'une façon excellente, le rôle de la femme exaltée jusqu'à la folie.

« *The Supplanter* » de J. B. McCarthy fut représenté pour la première fois à Londres en 1914. La pièce a une certaine fraîcheur grâce à la simplicité de l'intrigue et au souffle qui l'inspire par moments. L'intrigue est très mélodramatique et menace, parfois, de dépasser les limites du raisonnable. C'est l'histoire d'un jeune garçon qui fait prospérer la ferme de sa mère veuve. Celle-ci épouse un ivrogne, qui ruine l'exploitation. Le jeune homme le tue d'un coup de fusil parce que cette brute a volé l'argent de sa mère. Quand la pièce se termine, l'enfant rentre chez lui en courant, poursuivi par une foule déchaînée. Sydney Morgan donna une interprétation sinistre du beau-père; le jeu de Philipp Guiry et d'Eithne Magee fut aussi d'une qualité supérieure.

*
**

Toutefois des mélodrames de ce genre n'ont jamais occupé une place prédominante dans les programmes des acteurs irlandais au « *Court Theatre* ». Bien que la valeur de leur jeu ait eu tendance à baisser, comme les critiques le remarquèrent, le « *Repertory Theatre* » irlandais demeura une entreprise dramatique importante à Londres dans les années qui précédèrent la déclaration de la guerre. La variété des pièces qu'il donna, comprenant les œuvres de Yeats, de Synge, de Lady Gregory et de plusieurs jeunes auteurs de talent, combla une grande lacune au théâtre anglais.

L'apport de l'art dramatique irlandais à la scène anglaise fut très important. Nous avons vu qu'il s'est peu à peu détourné du mysticisme rêveur de Yeats pour cultiver un genre de réalisme

qui a des rapports très étroits avec le drame réaliste anglais. Nous avons déjà indiqué que l'œuvre de Yeats fut précieuse pour le théâtre anglais parce qu'elle représentait un effort louable le théâtre anglais parce qu'elle représentait un effort louable pour porter la poésie au théâtre et pour en réaliser une interprétation appropriée. Avec des intentions artistiques analogues, Dunsany a tenté de réserver la scène aux pièces poétiques. Ces écrivains ont donné au théâtre de Londres des œuvres d'une beauté mystique. Synge a ramené l'art dramatique irlandais à la peinture des réalités de la nature et de la personne humaine; il a placé l'imagination au-dessus de l'observation. Il a montré qu'on pouvait fondre le réalisme et la poésie dans l'art dramatique. Il a redonné au théâtre des personnages vivants et pleins de couleur, un dialogue rythmé et une atmosphère dramatique. C'est en insistant sur ces éléments du drame réaliste, en mêlant la beauté du dialogue à la peinture exacte des caractères, que le « Repertory Theatre » irlandais a apporté à la scène anglaise une contribution de valeur. Une imagination naturellement vive, allée à des sentiments très simples, a donné au public le sentiment d'un art extrêmement différent des pièces modernes qu'il connaissait. L'art dramatique anglais étudiait en détail la personnalité et la vie humaines, mais ne faisait pas appel à l'imagination. A un degré moindre que Synge, d'autres auteurs irlandais se servirent du langage rythmé et de la poésie que peut comporter le drame réaliste. Également importante fut la représentation des œuvres d'un certain nombre de jeunes dramaturges, Robinson, Murray, et Ervine qui, écrivant suivant une méthode comparable à celle des Anglais, enrichirent le répertoire. Le théâtre irlandais fut la seule entreprise dramatique de Londres qui, chaque année, charma et surprit l'auditoire par la production de pièces nombreuses traitées pour la plupart avec sincérité et originalité.

On ne peut apprécier pleinement l'impression que les pièces irlandaises firent sur les spectateurs anglais si l'on ne considère la valeur exceptionnelle du jeu des artistes. Nous avons déjà indiqué de quelle façon admirable les acteurs irlandais rendaient les vers. On les salua comme les meilleurs interprètes de la poésie sur la scène anglaise. Le naturel de leur jeu n'était pas moins remarquable que la douceur rythmée de leur diction (36).

(36) C. Weygandt, *Irish Plays and Playwrights*, pp. 24-26.

Ils portèrent le réalisme à la perfection : la voix, le geste, les mouvements, tout était subordonné à l'effet d'ensemble poursuivi. Avant qu'Arthur Sinclair n'ait mis sa personnalité en évidence, rompant ainsi l'harmonie de la distribution, on ne toléra jamais de « star-actor » dans la troupe irlandaise. Sous l'influence des frères Fay, qui s'inspiraient d'André Antoine, les acteurs irlandais apprirent que les rôles secondaires eux-mêmes sont importants et qu'ils doivent être interprétés avec le même soin et le même talent que les personnages principaux. Leur premier apprentissage les avait préparés à mettre en pratique les méthodes de Barker. Le naturel des artistes irlandais, remarquable surtout par la mesure du geste et la délicatesse du langage, venait sans doute d'un propos bien délibéré, mais était dû en partie à leur inexpérience, à leur ignorance des artifices du théâtre. Ils pouvaient rendre les personnages avec sincérité dans le moindre détail, parce qu'ils les connaissaient. Avant que Sinclair exerçât sa tyrannie sur la troupe, beaucoup de critiques anglais regardaient les acteurs irlandais comme les meilleurs de ceux qui se produisaient sur la scène anglaise.

Les plus grands acteurs et les meilleures actrices de la troupe irlandaise : Arthur Sinclair, J. M. Kerrigan, Fred O'Donovan, Sara Allgood et Maire O'Neill firent leur apprentissage avec les Fays. C'est à eux que le théâtre dut une bonne part de sa vitalité. On regardait en général Maire O'Neill comme une artiste de génie : la séduction de ses gestes et le charme de sa diction forçaient l'attention. Elle n'avait jamais l'air de jouer, elle était naturelle et gracieuse. Sinclair triomphait dans les rôles comiques ; son débit saccadé et les contortions de ses traits déchaînaient l'hilarité. J. M. Kerrigan et Fred O'Donovan étaient des artistes remarquables, qui donnaient à leur voix une virtuosité incomparable dans ces pièces irlandaises qui voulaient charmer l'oreille. Pour les rôles tragiques, Sara Allgood n'avait pas d'égale dans la troupe ; elle joua avec une puissance dramatique étonnante les personnages de Deirdre et de Kathleen Ni Houlihan. Les critiques anglais la regardaient comme une actrice d'un talent supérieur dont les capacités diverses s'adaptaient particulièrement bien aux exigences du « repertory theatre ». Les acteurs irlandais rendirent un service fort appréciable au mouvement dramatique en Angleterre en montrant ce que pouvait

faire un « repertory theatre » de caractère vraiment national.

Quand le « Court Theatre » présenta les artistes et les pièces irlandaises aux spectateurs anglais, la troupe était à son apogée. A aucun autre moment de son histoire, après la guerre, elle n'a été capable de réunir à la fois des acteurs et des œuvres aussi bons que pendant la saison du « Court Theatre ». Sa valeur a baissé à mesure que son succès devenait général et que l'atmosphère spirituelle le changeait. Les Irlandais n'ont pas pu reprendre leur influence éminente (37).

(37) L. Robinson. The Abbey Theatre, The Observer (Dublin), 3 et 10 fév. 1924.

CHAPITRE VIII

Le " Court Theatre " (1907-1914)

Quand Barker n'en fut plus directeur, le « Court Theatre » changea de caractère. Il cessa d'être un théâtre soumis à la direction d'un seul metteur en scène, tenu à un programme suivi et déterminé. Le même principe qui avait guidé Barker continua cependant à inspirer les représentations : le même désir d'offrir au public ce qu'il y avait de curieux en art dramatique. Il devient un théâtre où ceux des directeurs de sociétés dramatiques et de « repertory theatres » en tournée, qui étaient animés d'intentions artistiques, donnèrent des séries de représentations. Celles des « Irish Players » à Londres, dont nous venons de parler, sont un exemple intéressant du rôle joué par le « Court Theatre » au service d'une importante « repertory organization ». A partir de ce moment le programme du « Court Theatre » fut extrêmement varié. Les pièces qu'on y joua rythmèrent chaque phase du mouvement dramatique de 1907 à 1914. Cette période fut caractérisée, comme nous le verrons, par une transformation de l'art dramatique lui-même, de la mise en scène et du goût public. Il est par conséquent impossible de comprendre le rôle du « Court Theatre » au cours de ces quelques années, si l'on ne considère ses réalisations scéniques dans leur rapport avec les tendances dramatiques de l'époque.

En 1907, le groupe de dramaturges sur qui le « Court Theatre » avait attiré l'attention, occupait une position très en vue dans le théâtre anglais. Parmi les écrivains qui employaient la scène à des fins artistiques, ils avaient peu d'égaux. Leur dessein de rechercher le vrai et de reproduire fidèlement la vie les amena naturellement à s'associer aux nouveaux « repertory theatres »

et aux sociétés dramatiques. Ces entreprises poursuivirent l'œuvre que Barker avait inaugurée au « Court Theatre » et, au bout de quelques années d'existence, commencèrent à fournir des contributions importantes à l'art dramatique anglais. C'est ainsi, comme nous le verrons, que quelques-unes des meilleures pièces des années qui précédèrent la guerre furent liées aux nouvelles organisations théâtrales (1).

On avait grand besoin de jeunes talents pour assurer le succès des entreprises théâtrales qui surgissaient dans un certain nombre de centres provinciaux, notamment à Manchester, à Birmingham, à Liverpool et à Glasgow. Les dramaturges de valeur étaient réellement peu nombreux. Shaw, certes, continuait à exercer une influence prépondérante et à fournir des pièces au « Savoy Theatre » de Barker, au « repertory » de Frohman, et à plusieurs autres théâtres, artistiques ou commerciaux. Barker fit sensation avec la représentation de sa pièce, « Waste » (1907), à cause de la puissance dont elle témoignait. Elle ajouta beaucoup à sa réputation de dramaturge dont les œuvres invitent à penser. « Madras House » suivit (1910) et se révéla également une œuvre d'une singulière puissance intellectuelle. Barker écrivit aussi quelques petites pièces pour les « repertory organizations », mais il consacra plus spécialement ses efforts à l'art de la mise en scène et à la direction des « repertory entreprises » de Londres. On peut le considérer comme un des chefs du mouvement dans lequel s'engagèrent les jeunes écrivains que nous allons étudier. Hankin fit jouer par les « repertory societies » « The Cassilis Engagement » (1907) et « The Last of the De Mullins » (1908) ; sa carrière se termina brusquement en 1909. De tous les auteurs du « Court Theatre », Galsworthy fut peut-être le collaborateur le plus constant des « repertory theatres ». Dans « Strife » (1909), et dans « Justice » (1910), on retrouve les caractères que nous avons signalés dans « The Silver Box ». Les entreprises dramatiques d'avant-garde mirent en vedette d'autres dramaturges de talent. Pour réussir, ces théâtres devaient recommencer ce que Barker avait déjà fait au « Court Theatre » : s'assurer tout un groupe d'auteurs dramatiques.

(1) H. Trench. *Dramatic Values and a Suggested Solution*, *The Saturday Review*, 21 juin 1910, p. 815.

Il devint peu à peu évident que les écrivains de la jeune génération, affiliés pour la plupart aux « *repertory theatres* » et aux sociétés dramatiques, jouaient un rôle important dans la vie du théâtre anglais (2). Elizabeth Baker, la première, avait fait une profonde impression dans le monde du théâtre en 1909. En 1912, quelques-uns des dramaturges londoniens les plus distingués étaient des auteurs qui avaient été révélés au public par les nouvelles entreprises théâtrales : comme Stanley Houghton, Githa Sowerby et B. Mac Donald Hastings. Les œuvres de ces jeunes auteurs se signalaient, non seulement par le mérite intrinsèque, mais aussi par l'évolution qu'elles marquaient dans le choix des sujets et la manière de les traiter à la scène. Leurs pièces indiquaient un progrès des tendances réalistes. Bien que ces écrivains fussent encore sous l'influence de Shaw, il s'en écartaient cependant par certains côtés. On trouvait à peine trace dans ces nouvelles pièces des idées morales d'Ibsen dont l'influence était si manifeste sur Shaw. Elles ne témoignaient d'aucun effort pour imiter la sociologie ou l'éthique de Shaw, bien qu'un certain ton, caractéristique de cet auteur, et certaines de ses méthodes techniques même, fussent adoptés. Ces écrivains ne nient pas non plus l'existence de l'émotion comme mobile des actions humaines. Leurs personnages ne vivent pas dans l'atmosphère raréfiée de la froide raison. Il semble, à la manière dont ils s'attachent à une représentation fidèle de la vie, que ces dramaturges aient plutôt suivi les traces de Hankin. Ils arrivèrent à présenter une image presque photographique de la vie et employèrent une technique en accord avec la sécheresse du tableau qu'il leur plaisait de peindre. Le nouvel art dramatique est éminemment représentatif de l'esprit de révolte, plus spécialement de la révolte de la jeunesse contre les idéals tyranniques de l'âge mûr. Mais la peinture de cette lutte n'a pas la vigueur que nous trouvons dans les œuvres de Shaw et de Barker, parce qu'elle n'est pas animée par l'ardeur de la passion morale, par le désir de rendre l'humanité plus heureuse. Ces écrivains atteignent dans le portrait et le langage à un degré d'exactitude qui semble être l'achèvement parfait du réalisme.

Ce furent les « *Play Actors* » qui révélèrent au public

(2) T. H. Dickinson, *Contemporary Drama of England*, pp. 205-223.

« Chains » d'Elizabeth Baker, représenté pour la première fois au « Court Theatre » le 18 avril 1909. C'est là un exemple excellent de la façon dont les sociétés dramatiques organisées pour le développement du théâtre artistique travaillaient à faire connaître les auteurs nouveaux (3). Elizabeth Baker travaillait en véritable amateur, écrivant des pièces pour son propre plaisir et non pour la scène, lorsque les « Play Actors » la mirent en vedette. Les critiques londoniens considèrent « Chains » comme une œuvre dramatique d'importance, et en même temps comme un exemple intéressant du développement de la méthode réaliste.

« Chains », qui fut saluée comme la pièce la plus remarquable de la saison de 1909, est une étude intime de la vie terne et monotone de la classe moyenne à Londres. Il n'y a pour ainsi dire pas d'intrigue; le sujet, en vérité, exclut l'action, l'intention de l'écrivain étant apparemment de démontrer qu'on peut faire une pièce où rien ne se passe. Lorsque le rideau tombe sur le dernier acte, les personnages occupent les mêmes positions qu'au début. Archer écrit de cette pièce : « Comme spécimen et comme spécimen heureux de cette nouvelle technique, je puis citer la très intéressante pièce de Miss Elizabeth Baker : « Chains ». Il n'y a absolument aucune intrigue, pas d'incidents pour compliquer l'action, pas même de tension émotive qui vaille la peine qu'on en parle (4). »

« Chains » est une étude très fine des forces qui règlent l'existence des gens, dans le milieu mesquin de la banlieue londonienne. La pièce dépeint les lueurs d'espoir qui traversent la vie d'un employé de bureau dont les jours s'écoulent dans une grise uniformité. Charley Wilson est excédé de la désespérante monotonie de son travail quotidien; il ne trouve pas l'évasion complète dans la culture de son petit jardin. Lily, sa femme, n'éprouve aucune irritation contre la vie qu'elle mène; elle ne peut sympathiser avec l'aspiration de Charley vers une existence plus libre, avec son désir de briser les chaînes. Leur locataire, Tennant, va se libérer en partant pour l'Australie. Cela décide Charley à chercher, lui aussi, la liberté. Il est encouragé par

(3) E. F. Spence, *The Sketch*, 21 avril 1909, p. 12.

(4) W. Archer, *Playmaking, A Manual of Craftsmanship*, p. 48.

Maggie, la sœur de Lily, fiancée pour des raisons de convenance à un homme d'affaires très riche. Elle comprend qu'elle aussi va resserrer ses chaînes en épousant ce veuf et elle rompt ses fiançailles. Charley prend ses dispositions pour laisser Lily aux soins de Maggie et partir vers l'Australie avec Tennant. Tout est prêt lorsque sa femme lui annonce qu'elle attend un bébé. Cet anneau de la chaîne est trop fort pour qu'il le brise, il se résigne à une vie terne et vide. Les personnages de la pièce sont pris sur le vif (5). Avec une minutie de détails, Miss Baker a tracé en grisaille le tableau de leurs vies. La conversation, elle aussi, a le timbre de la plus complète banalité; elle apparaît comme la reproduction exacte de ce qu'est le langage d'un tel groupe de gens. Dans cette pièce, Miss Baker a réussi à offrir au spectateur une image absolument véridique de l'existence de la classe moyenne; cependant, elle n'a pas produit une impression de profondeur et de vitalité. L'interprétation, au « Court Theatre », fut d'une qualité supérieure. Gillian Scaife dans le rôle de Lily, Ashton Pierce, dans celui de Charley, et Rose Matthews, dans celui de Maggie, incarnèrent ces personnages avec un réalisme très réussi.

L'année 1912 se signala par le nombre de jeunes écrivains qui parurent dans les théâtres de Londres (6). Leur succès justifia pleinement le mouvement en faveur du théâtre artistique qui, dès cette année 1912, avait déjà fait beaucoup pour encourager les jeunes auteurs dramatiques et pour aider au développement de quelques talents provinciaux. Sans le « Repertory Theatre » de Manchester, il n'est pas sûr que Stanley Houghton eût écrit sérieusement pour la scène. Parmi les auteurs qui commencèrent à attirer l'attention de Londres, à cette époque, citons Harold Chapin; nous reparlerons de son œuvre dans la suite de ce chapitre. Sa première pièce fut jouée au « Repertory Theatre » de Glasgow. R. G. Sowerby et B. Mac Donald Hastings remportèrent également un succès brillant par l'intermédiaire des entreprises artistiques (7). L'apparition de nouveaux dramaturges concor-

(5) « Chains » at the Court Theatre, *The Times*, 20 avril 1909.

(6) P. P. Howe. *England's New Dramatists*, *The North American Review*, t. 198, p. 21.

(7) S. F. Brookfield. *The London Stage — Retrospective View*, *The Independent Theatregoer*, janvier 1913, p. 21.

daît avec le fait, de plus en plus évident, que le nouveau théâtre attirait maintenant le public payant. « Hindle Wakes », de Houghton et « Rutherford and Son », de Sowerby, jouirent d'une vogue durable à Londres d'abord et plus tard dans les provinces. Ce genre de pièces, qui autrefois n'attirait qu'une certaine catégorie de spectateurs, atteignait le grand public. L'opinion faisait des progrès indéniables en ce qui concerne l'art dramatique. Même les gens qui n'aimaient pas le nouveau théâtre intellectuel prenaient manifestement une attitude plus critique à l'égard de l'ancien, dont ils discernaient enfin le caractère artificiel. Les pièces de ce genre faux ne faisaient plus guère d'impression sur le public. C'était là une source fréquente d'embarras pour les directeurs qui ne renonçaient pas à ce genre de spectacles.

« Hindle Wakes », de Stanley Houghton, fut considérée par les critiques comme une des manifestations dramatiques les plus importantes de l'année 1912. La première représentation à Londres fut donnée par la « Manchester Repertory Company », de Miss Horniman, sous les auspices de la « Stage Society ». Elle fit sensation. Les critiques prodiguèrent les éloges. Le succès se prolongea à Londres, et se termina au « Court Theatre » où les représentations firent salle comble du commencement à la fin. Pendant l'année 1913, cinq troupes différentes la jouèrent en province, établissant des records de succès populaire dans de nombreux théâtres de Lancashire et de Yorkshire.

« Hindle Wakes » parut au « Court Theatre » le 28 septembre 1912, sous la direction de Louis Casson, qui avait travaillé avec Barker au cours des années 1904-1907. La pièce, montée par Casson, qui trouvait dans les pièces réalistes la plus parfaite expression de son art, donna une absolue impression de vérité. Casson mit en valeur la spontanéité des personnages, le parler aisé et spirituel du Lancashire et l'atmosphère de rébellion qui emplissait la pièce. Le thème était intéressant, à cause de la manière nouvelle dont était traitée une question de moralité qui, à cette époque, attirait l'attention du public. La pièce provoquait un vif intérêt par la façon dont elle montrait l'éveil d'une intelligence au milieu de la vie étroite et terre à terre du Lancashire. L'histoire nous montre Fanny Hawthorn révoltée contre ses parents pour revendiquer le droit de mener la vie qui lui plaît.

Quand le rideau se lève Christopher Hawthorn et sa femme sont inquiets de l'absence de leur fille Fanny. Ils découvrent qu'elle a passé quelques jours au bord de la mer avec Alan Geffcote. Le jeune homme est le fils de Nat Geffcote, un meunier riche et un vieil ami de Hawthorn. Hawthorn exige qu'Alan épouse Fanny; la perplexité du jeune homme est augmentée du fait qu'il aime Beatrice Farrar. Beatrice l'aime, mais elle sent qu'elle ne peut épouser un homme qui a donné des gages d'amour à une autre. Poussé par son père, Alan se résigne à épouser Fanny. Tout semble arrangé pour le mariage, quand Fanny scandalise tout le monde en déclarant qu'elle n'a pas la moindre envie d'épouser Alan. Son attitude logique et dénuée de sentimentalité, si subversive au regard de la morale traditionnelle, s'explique clairement dans l'entretien qu'elle a avec Alan. Fanny, logicienne et indépendante, rappelle les héroïnes de Shaw.

« ALAN. — Alors vraiment, vous ne m'avez jamais aimé ?

FANNY. — Moi vous aimer ! Grand Dieu ! bien sûr que non. Pourquoi diable voulez-vous que je vous aime ? Vous étiez juste quelqu'un avec qui on pouvait avoir un brin de plaisir, un amusement, une escapade.

ALAN (*choqué*). — Fanny. Est-ce là tout ce que j'étais pour vous ?

FANNY. — Est-ce que j'étais autre chose pour vous, moi ?

ALAN. — Mais ce n'est pas la même chose, je suis un homme.

FANNY. — Vous êtes un homme et vous avez eu un caprice pour moi. Eh bien ! moi je suis une femme et j'ai eu un caprice pour vous. Vous ne voudriez tout de même pas empêcher une femme de prendre son plaisir aussi bien qu'un homme, si elle en a envie ?

ALAN. — Mais est-ce que vous voulez me faire croire que je n'étais rien de plus pour vous que ce qu'est pour un garçon la première fille venue à qui il fait la cour ?

FANNY. — Oui. Ça vous choque ?

ALAN. — C'est tout de même un peu violent.

FANNY. — Vous pouvez parler !

ALAN. — Ça a l'air tellement immoral. Je n'aurais jamais cru qu'une jeune fille puisse regarder un garçon comme cela. J'étais

sûr que vous ne pensiez qu'à m'épouser, si seulement vous pouviez y réussir (8). »

C'est Fanny qui personnifie la révolte contre un idéal vieilli, et c'est Nat Geffcote qui symbolise l'esprit d'affaires et de convention qui se suffit à lui-même.

La pièce de Houghton révèle chez l'auteur une observation pénétrante des tendances de l'époque. Elle pose la question de la liberté sexuelle pour les femmes. Il y a une ressemblance entre Fanny et la Janet de « *The Last of the De Mullins* », entre Fanny et la Freda de Galsworthy dans « *The Eldest Son* » (1912). Toutes protestent contre les entraves conventionnelles. Mais la manière dont Houghton a traité le problème peut être considérée comme plus originale et aussi plus avancée (9). Il a fait du problème le thème central. La pièce est d'un réalisme pour ainsi dire photographique, si caractéristique de la nouvelle école. Elle montre aussi que Houghton observait la vie du point de vue d'auteur comique. L'humour se révèle dans les nuances de pensée qui se mêlent à la trame du dialecte du Lancashire. La pièce est simple, sans rien de théâtral. Elle tire sa puissance dramatique aussi bien que son humour de point de vue qu'elle adopte et des idées de ses personnages sur la vie. Elle présente aussi un certain intérêt technique par une tentative pour transférer dans le dialogue les fonctions du monologue. Ses défauts sont une peinture trop facile de la vie de la classe moyenne, une insuffisante précision des nuances de caractère, l'emploi de quelques ficelles dramatiques.

« *Hindle Wakes* » était peut-être l'œuvre la plus estimable de la jeune génération d'écrivains. Il est possible qu'elle ait été accueillie alors avec un enthousiasme excessif, mais elle a des qualités dramatiques et techniques qui la rendent intéressante encore aujourd'hui. Il est regrettable qu'après « *Hindle Wakes* » Houghton se soit attaché à peindre Londres, et qu'il ait renoncé à la peinture de la vie provinciale, qu'il connaissait mieux.

Une matinée au « *Court Theatre* », organisée par Vedrenne et Leigh, fit connaître un autre écrivain dont le talent semblait plein de promesses : Githa Sowerby. Sa pièce, « *Rutherford and Son* », comparable à « *Hindle Wakes* » en ce qu'elle traite égale-

(8) Stanley Houghton, *Hindle Wakes* (1918), acte III, p. 97.

(9) J. T. Grein, *Cameos of Playwrights and Players*, p. 6.

ment de la rébellion de la jeune génération, devint vite à la mode. On reconnut aussitôt en Githa Sowerby un auteur de talent. Il est remarquable que sa première pièce se soit révélée comme une œuvre aussi importante, étant donné que l'auteur n'avait aucune expérience antérieure du théâtre.

La pièce attira l'attention du public en une série de trois matinées, la première représentation ayant eu lieu le 1^{er} février 1912. C'est un échantillon typique des pièces écrites à cette époque sur les relations entre parents et enfants. Bien que la technique en soit assez inégale, et le style quelque peu raboteux, la pièce mérite d'être classée comme une œuvre puissante et consciencieuse, d'une intelligence et d'un sens dramatique indéniables (10). Il y a peut-être un peu d'exagération, surtout dans la peinture des caractères ; il se peut que le thème soit trop appuyé ; mais la force dramatique en est indubitable. Elle n'est pas seulement une étude réaliste des conditions sociales, elle tire aussi sa puissance de la représentation émouvante du courage féminin dans l'amour et la maternité. Cela fait pardonner le ton un peu morne de l'ensemble. Au premier acte, la lutte entre John Rutherford et son fils est présentée d'une façon très vivante. Rutherford a monté une très importante verrerie qui est pour lui toute sa vie. Il est devenu autoritaire et brutal, dans sa dévotion passionnée à son entreprise. Il n'éprouve que du mépris pour son fils John, un diplômé de Harrow, qui a épousé à Londres une modeste employée de bureau ; il a le même sentiment à l'égard de son fils Richard, un jeune pasteur enthousiaste. La pauvre Janet, elle aussi, a peine à supporter sa vie sans amour dans cette atmosphère étouffante. De désespoir, elle finit par se donner à Martin, le contremaître de la manufacture ; le père les chasse impitoyablement. La sœur de Rutherford, Anne, sèche et dure, est la seule personne qui puisse vivre sous le même toit que le tyran. Elle partage son adoration aveugle pour « Rutherford and Son ». Mais le père est abandonné successivement par tous ses enfants. Le départ de John se produit après une lutte qui met en jeu l'existence même de la manufacture. Le fils a inventé un procédé qui pourrait sauver la fabrique, obligée de faire face à une crise industrielle. Par l'intermédiaire de Martin, Ruther-

(10) Rutherford and Son, The Times, 2 février 1912.

ford arrache le secret de John. Pour se venger, le fils force la caisse de son père et s'enfuit avec tout l'argent. Rutherford s'effondre sous cette dernière honte. Le conflit final survient lorsque la femme de John, enhardie par son amour maternel, lutte avec Rutherford pour l'avenir de son enfant. Elle arrache au vieillard la promesse de faire de son fils le futur maître de « Rutherford and Son ».

La pièce est certainement un des exemples les plus frappants de l'œuvre des jeunes dramaturges. Elle révèle un don de dessiner les caractères et d'en fixer les contours avec une fermeté qui n'est jamais démentie. Dans le cas de Rutherford, seulement, on a parfois l'impression que le caractère manque de nuances ; il est trop dénué de toute tendresse humaine. A la scène, le personnage se détache avec beaucoup de relief et de vie ; mais, parfois, il semble que ce portrait d'égoïste soit une charge. La pièce est également intéressante par la manière dont elle crée une atmosphère d'oppression. La simplicité de l'œuvre aurait peut-être été accrue par la réduction des motifs de conflit. Bien que l'ensemble donne l'impression d'un antagonisme épuisant, un rayon de beauté la traverse grâce à la qualité du langage et au dévouement désintéressé de Janet et de la femme de John. Il est intéressant de noter que l'interprétation, excellente, fut l'œuvre d'une troupe qui avait travaillé avec Barker de 1904 à 1907. Norman Mc Kinnel donna du vieux Rutherford une image rude et même brutale ; Edythe Olive incarna la fille, Janet, avec une extraordinaire puissance, et Thyrza Norman, dans le rôle de la femme de John, fut très émouvante, surtout dans la scène où elle adresse ses reproches au vieillard. Edmund Breon joua le rôle de John avec un naturel saisissant.

Un autre jeune auteur, B. Mac Donald Hastings, attira l'attention par sa pièce « The New Sin », qui trahissait l'influence de G. B. Shaw et de Harkin ; c'était une comédie originale, spirituelle, et pleine de fantaisie. Elle tentait d'opérer un curieux mélange de comédie et de tragédie. Le sujet est tragique, mais tempéré par un ton comique continu. Ce mélange de tragédie et de comédie était caractéristique des efforts de plusieurs jeunes écrivains de l'époque.

« The New Sin » fut représenté pour la première fois en matinée au « Court Theatre », par the « Play Actors' Society »,

le 21 février 1912. Il devint ensuite très populaire, dans un plus grand théâtre. La pièce discute un sujet très important avec beaucoup de force et d'intelligence. Elle se prête fort bien à la scène grâce à l'esprit et à la gaieté qui y sont prodigués, bien que les imperfections de l'intrigue soient une cause de faiblesse. Le problème que pose l'intrigue est celui du droit de l'homme à disposer de sa propre vie. Hilary Cutts s'est querellé avec son père, qui, pour le punir l'a rayé de son testament. Afin d'être bien sûr que son fils n'aurait rien de sa grosse fortune, le père a ajouté une clause selon laquelle aucun des autres enfants ne touchera rien jusqu'à la mort d'Hilary ou seulement vingt ans après la mort du père. C'est la faiblesse initiale de l'intrigue, mais le développement ultérieur est bien conduit. Après la mort de son père, Hilary doit entretenir ses frères et sœurs ; cela entrave sa carrière d'artiste. Après mûre délibération, il décide de se suicider. Un jour, son plus jeune frère, Max, qui a perdu sa situation, rencontre son ancien patron chez Hilary. Ils se querellent et Max, d'un mouvement impulsif, tue son patron avec le fusil qui devait servir à son frère. La victime est une brute dont la mort est plutôt un bien pour la société. Hilary s'accuse du meurtre : il est condamné à mort, ayant trouvé le moyen de venir en aide à sa famille.

La pièce a de la force et le dialogue est tout vivant de pensée. Les personnages sont dessinés d'une main ferme. Outre le vice initial de l'intrigue, il y a une autre cause de faiblesse, c'est la tendance de l'auteur à parler parfois en son propre nom au lieu de laisser parler ses personnages.

On peut associer à l'œuvre de ce jeune groupe d'écrivains la pièce de St. John Ervine, « Jane Clegg ». Le réalisme qu'elle manifeste la classe à côté de « Chains », d'Elizabeth Baker. Cette œuvre indiquait que St. John Ervine s'était rallié complètement à l'école dramatique anglaise. Nous avons déjà parlé de sa collaboration avec « The Irish Repertory Theatre » et nous avons noté une tendance marquée dans cette direction. Cette dernière pièce n'a point trait à la vie irlandaise : les personnages sont anglais, le sujet est anglais, et la pièce fut produite par un « repertory theatre » anglais.

« Jane Clegg » fut montée au « Court Theatre » par « The Manchester Repertory Company » le 19 mai 1913. St. John

Ervine montre, par des touches habiles, l'abîme qui existe entre la nature d'un homme méprisable, d'une part, la personnalité intelligente et sensible de sa malheureuse femme, d'autre part. La tristesse du sujet est accrue par l'impitoyable vérité de la peinture. Henry Clegg, un misérable, entretient une maîtresse alors qu'il a une femme et des enfants. N'ayant pu forcer sa femme, Jane, à lui donner la petite fortune qu'elle réserve à l'éducation des enfants, il vole à son patron l'argent dont il a besoin pour s'adonner à ses vices. Jane Clegg, femme sympathique, d'une volonté de fer, se détache comme un très beau caractère sur un fond de médiocrité. Elle tolère sa belle-mère, vieille femme au cœur dur ; elle pardonne une infidélité de son mari, tout cela dans l'intérêt de ses enfants. Sa sensibilité semble émuoussée par les épreuves qu'elle a traversées, mais elle se révèle peu à peu comme une personnalité puissante dans la crise qui aboutit à sa résolution finale. Ayant appris la bassesse et les crimes de son mari par des gens qui travaillent avec lui, elle paie ses dettes sans rien dire, puis lui demande de s'en aller. Cette scène de tension extrême révèle les caractères : Henry, devant la force tranquille de cette femme, est réduit à ses véritables dimensions, à sa petitesse. Il est choqué du calme de Jane quand elle le laisse partir si froidement ; il pense que cela dénote un manque de sentiments religieux. Mais elle, avec cette douceur inflexible des personnalités puissantes qui, au jour de malheur, voient clairement ce qu'il faut faire, lui ordonne de quitter la maison.

Jusqu'à la scène finale la pièce ne se distingue que par l'intelligence qui préside au choix des situations et par son réalisme intégral. Elle apparaît comme une transposition fidèle de la vie mesquine et vulgaire. Mais la pleine réalisation du caractère de Jane et son empire sur elle-même, ainsi que la peinture de l'effet produit sur Henry, tout cela constitue une excellente étude de caractères. L'interprétation que Sybil Thorndike donna de ce rôle en fit une actrice de premier plan. Elle suggéra habilement ce qui se passait dans l'esprit de Jane. Clare Greet joua avec autorité le rôle de la mère d'Henry.

« *The Fugitive* », de Galsworthy, trahit les changements qui commençaient à se manifester dans l'art dramatique. Aux environs de 1913, Galsworthy était peut-être le seul auteur drama-

tique en vue qui écrivit des pièces entièrement sérieuses (11). « *The Fugitive* », par l'étude tragique de la malheureuse Clare Dedmond, rappelait l'« *Hedda Gabler* » d'Ibsen. Le nouveau théâtre s'orientait, non vers le drame sérieux, mais vers la comédie traversée par un courant de pensée sérieuse ; en vérité, la vieille distinction entre la comédie et la tragédie s'effaçait peu à peu. Le théâtre commençait à réléter la vie en devenant un mélange des deux. Bien que Galworthy suivit l'ancien style par le choix du sujet, « *The Fugitive* » indiquait une nouvelle tendance, l'influence croissante sur la technique théâtrale de la scène à plate-forme du temps d'Elisabeth. Bien que la pièce ait trois actes, elle comporte cinq tableaux. Les nouvelles idées, empruntées aux Elisabethains, tendaient à multiplier le nombre des tableaux, au lieu d'adopter le système d'un seul décor par acte. Cette forme plus libre a permis, en maintes occasions, une représentation plus exacte de la vie humaine. « *The Fugitive* » est donc un exemple du changement qui commençait à s'opérer et dont le début correspond à certaines innovations dans la mise en scène, innovations dont nous allons bientôt parler.

« *The Fugitive* » fut montée par MM. Greig et Rosmer (16 septembre 1913) pendant leur saison au « Court Theatre ». C'est le vieux sujet qu'on retrouve si fréquemment dans le théâtre moderne : la femme qui lutte pour être sincère envers la vie et envers elle-même, le combat pour la liberté, pour l'expression de soi-même. Clare Dedmond est une figure presque tragique et le suicide qui clôt sa misérable vie est nécessaire, inévitable. La pièce, cependant, ne produit pas l'impression d'une véritable tragédie, peut-être parce que Galsworthy s'attache tellement à être sérieux que cela l'empêche de développer complètement le caractère de ses personnages. Clare épouse George Dedmond et découvre bientôt l'incompatibilité qui existe entre eux ; elle ne peut supporter sa nature terre à terre. Elle abandonne son mari après cinq ans de souffrances et va demander conseil à son ami, Malise, homme de lettres. Elle trouve un emploi de vendeuse, mais forcée de se rendre compte qu'elle est inapte à ce travail, par tempérament et par les habitudes qu'elle a contractées de

(11) L. Irving. *The Plight of the Serious Drama*, *Fortnightly Review*, t. 95, p. 641.

par sa situation sociale, elle revient à Malise et devient sa maîtresse. George découvre la retraite de sa femme, introduit une instance de divorce, et compromet la carrière du jeune écrivain, qui luttait pour arriver. Malise cesse d'aimer Clare et celle-ci est abandonnée à une existence très incertaine. Nous la retrouvons dans un restaurant à la mode, le jour du Derby, écoutant des propositions de deux jeunes gens, pour se tirer d'affaire, car elle n'a plus un sou. Sa situation lui apparaît soudain sans issue et elle s'empoisonne tandis qu'une troupe joyeuse entonne un chant de chasse dans la pièce voisine. Le dénouement est tragique au sens traditionnel du mot : la fin est marquée par la mort du personnage principal.

Clare fait le sujet d'une étude sociale. Il n'y a aucun vice dans son caractère. Elle n'aspire qu'à s'affranchir d'une existence pénible. L'hérédité et le milieu sont des facteurs de sa chute. Elle était née et avait été élevée dans une famille où la morale brimait la personnalité. De plus, Clare, habituée au luxe, est réduite à vendre des gants derrière un comptoir. Que peut-elle faire ? Avec assez d'argent pour vivre, elle aurait pu être heureuse. Les circonstances sociales et sa nature aimante ont amené des conséquences tragiques.

*
**

Tandis que les jeunes écrivains appliquaient la méthode réaliste jusqu'à ses limites extrêmes, et souvent jusqu'au sordide, une réaction se dessinait dans une partie du public. Bien que la pièce réaliste eût beaucoup de succès auprès de certains groupes, ceux qui n'avaient jamais sympathisé pleinement avec l'intellectualisme du genre, souhaitaient un théâtre qui procurât plus de plaisir, et offrit un moyen de fuir la laideur de l'existence quotidienne. Leurs désirs pesèrent lourd auprès des directeurs et des dramaturges. Le résultat fut que l'art dramatique s'orienta vers une forme plus romantique, plus pittoresque et plus poétique (12). Ce changement se manifesta aussi dans les dernières œuvres de quelques écrivains réalistes, comme nous le verrons plus loin. Les masses populaires, qui recherchent généralement le plaisir

(12) T. H. Dickinson, *The Contemporary Drama of England*, pp. 233-240.

plus que la pensée, applaudirent à cette évolution. Un certain nombre de critiques se firent les champions de cette tendance. Ils exposèrent que la faiblesse des réalistes était de croire que l'art est d'autant plus parfait qu'il accepte moins les conventions, et de penser que l'œuvre d'art doit être une « tranche de vie » (13). J. Palmer disait des réalistes qu'ils avaient déjà accompli leur tâche en préparant la voie pour l'avenir. Il écrivait : « L'art didactique est invariablement le symptôme d'une période d'incertitude. L'instinct qui pousse à jouir du beau est pour le moment moins impérieux que l'instinct qui pousse à rechercher le vrai. L'art pour l'art est un luxe que l'époque ne peut se permettre. Les problèmes de l'existence sont trop pressants (14). » W. L. George appartenait à un groupe de critiques qui se déclarèrent en faveur du théâtre accessible à l'homme moyen contre celui réservé aux seuls intellectuels (15). Il se faisait le porte-parole des reproches du public, à savoir : que les pièces réalistes n'ont pas d'intrigue, manquent d'émotion, n'ont que des automates sans âme et point de personnages humains, enfin que l'intérêt est étouffé sous le verbiage. L'homme moyen n'a que faire d'une pièce qui ne lui apporte pas un peu de joie. Les critiques prônèrent l'introduction au théâtre de l'action, des incidents, et de la beauté du style. Ils appelèrent de tous leurs vœux un art dramatique qui traiterait les problèmes de la vie, mais introduirait aussi la joie au théâtre. Le public, les critiques, et les hommes de théâtre se trouvèrent d'accord dans leur désir de ramener la beauté et l'imagination sur la scène (16).

C'est vers 1911 que la pièce imaginative et pittoresque commença à devenir populaire sur la scène anglaise. La tendance à la fantaisie, qu'on trouve chez Barrie, fut adoptée par d'autres écrivains. La vogue renouvelée du fantastique produisit de nombreuses féeries et pièces pour enfants qui furent données au « Court Theatre », comme nous le verrons. On avait tendance à raconter les histoires sur un ton nouveau ; on employait les vers plus souvent qu'auparavant. C'est ainsi que Masefield écrivit en

(13) S. Jameson, *The Modern Drama in Europe*, p. 271.

(14) J. Palmer. *The Future of the Theatre*, p. 189.

(15) W. L. George. *Drama for the Common Man*, *Fortnightly Review*, t. 99, p. 568.

(16) W. Archer. *The Theatrical Situation*, *Fortnightly Review*, t. 94, p. 736.

vers « *The Faithful* », histoire brodée sur un thème japonais. La comédie de caractère fantaisiste prit une importance croissante. La tendance à la comédie psychologique qui se déroule dans une atmosphère de fantaisie remonte, peut-on dire, à Shaw. La réaction contre le réalisme eut pour résultat une tendance à faire du fantastique un genre d'art dramatique et à l'adapter aux nouveaux procédés de mise en scène.

Le développement de l'art de la mise en scène contribua également à donner l'essor à l'imagination (17). L'« *Oiseau Bleu* », de Maeterlinck, et « *Peter Pan* », de Barrie, éveillèrent l'intérêt du public à l'égard du fantastique et du pittoresque. L'apparition à Londres des ballets russes et des productions de Max Reinhardt, donnèrent au public le goût des thèmes étranges et des riches mises en scène. « *Sumurun* » et « *The Miracle* », de Reinhardt, obtinrent un grand succès. De nouvelles méthodes, basées sur les idées de Gordon Craig et de Bakst, firent aussi leur apparition à Londres. Les idées de ces hommes aboutirent à la création d'un nouvel artiste de la scène : le décorateur. C'est par l'intermédiaire de Granville-Barker que les plus distingués de ces artistes eurent accès à la scène anglaise. Barker, lui aussi, essaya le système adopté par Reinhardt pour la mise en scène de Shakespeare, ainsi que les théories de Gordon Craig (18). L'Angleterre s'éprit des nouvelles idées sur la beauté scénique (19).

Des dramaturges comme Shaw, Barker et Galsworthy montrèrent les effets du changement qui s'était opéré dans le goût du public. Le 9 juin 1909, « *The Civic and Dramatic Guild* », créé pour échapper au censeur, représenta au « *Court Theatre* » « *Press Cuttings* », de Bernard Shaw. C'est une farce burlesque dont l'intérêt réside pour nous dans le fait qu'elle répond évidemment au désir de satisfaire le goût du jour : aucune prétention intellectuelle. « *Press Cuttings* » était une comédie d'actualité sur les partis politiques contemporains, composés d'après des colonnes de journaux. Elle ridiculisait les personnalités politiques du jour les plus en vue. Elle tirait des effets comiques du

(17) J. Palmer. *Arts and Crafts of the Theatre*, *The Saturday Review*, 21 octobre 1911, p. 513.

(18) Barker's *New Art*, *The Literary Digest*, 20 février 1915, p. 375.

(19) C. Ricketts. *Stage Decoration*, *Fortnightly Review*, t. 98, p. 1083.

renversement des rôles chez l'homme et la femme, la suffragette militante ayant développé en elle les qualités viriles du combat, tandis que l'homme devenait timide et indécis. C'est une farce désopilante, un peu dans le genre d'une revue. L'effet produit sur Shaw par la transformation du goût public n'est pas moins évident dans « *Androcles and the Lion* » (1913).

La pièce burlesque de Barker, « *Rococo* », véritable feu d'artifice de farces et de drôleries, parut au « *Court Theatre* » le 21 février 1911. C'était bien différent de tout ce qu'il avait écrit auparavant. Barker a dit que son unique intention était d'amuser le public. C'est une bluette, dont le motif est un vase pour lequel se querellent la famille Uglow et les Underwood. La pièce, en un acte, s'ouvre sur une scène inattendue, dans le bureau du pasteur Underwood. Lui-même et Mr. Uglow, son beau-frère, se roulent par terre après en être venus aux coups au sujet du vase. Uglow le réclame comme objet de famille lui appartenant, et le pasteur Underwood, qui prétend le garder, fait de l'affaire une question de principe. Les femmes de la famille parviennent à réconcilier les adversaires, mais la querelle rebondit et, dans la lutte générale qui s'ensuit, le vase est brisé. Les caractères sont des esquisses et ne ressemblent guère aux personnages nuancés des autres pièces du même auteur ; le dialogue est fluide, rapide et amusant. C'est un divertissement scénique.

La contribution de Galsworthy au goût du jour est manifeste dans « *The Little Dream* » (1912), féerie légère, et dans « *The Pigeon* », fantaisie sur la manière dont les gens sérieux pratiquent la charité. « *The Pigeon* » fut monté au « *Court Theatre* » par « *The Manchester Repertory Company* », le 12 mai 1913. C'est une fantaisie par la conception et une pièce réaliste par l'exécution, suivant la définition de Galsworthy. En fait, c'est une tragi-comédie, dont le ton charmant confine au réel et au rêve, le sentiment y est profond, l'ironie subtile, et les personnages séduisants. Le thème est celui de la charité humaine devant la loi. La pièce montre la nécessité d'adapter toute loi aux besoins de l'individu. Quant la société a institué une règle de conduite, elle croit que le problème est résolu. Elle a peu de pitié pour ceux qui ne peuvent s'adapter au code général. Le résultat est que la société s'y prend mal avec ses individus anormaux, simplement parce qu'elle ne voit pas la cause psychologique du

problème. C'est ainsi qu'il lui arrive de prendre l'incapacité pour de la mauvaise volonté ; en fait, le rebelle est souvent incapable de vivre selon la loi générale. Dans la pièce, Sir Thomas Hoxton, partisan de la vieille méthode, croit à l'efficacité d'un châtement sévère. Le Professeur Calway voudrait résoudre le problème par des procédés purement rationnels. Tous deux échouent parce qu'ils manquent de l'imagination nécessaire pour s'adapter aux circonstances particulières qui se présentent. Leur échec est symbolisé par la chute qu'ils font en sortant, lorsqu'ils trébuchent sur le corps de Timson, ivre-mort, couché en travers de la porte. Ils avaient perdu de vue l'individu. Wellwyn, au contraire, ne considère que l'individu et oublie la nécessité des conventions sociales. Il incarne la sympathie et la compréhension. Exploité à travers toute la pièce, il apparaît à la fin comme le vainqueur, comme le seul qui puisse soulager l'infortune. Il est probable qu'il se rendra insupportable à ses amis et à la société, mais il possède le don de sympathie qui fait plus pour les malheureux que toutes les mesures de prévoyance sociale.

La fantaisie de la pièce est inhérente aux caractères. Ferrand, un français vagabond et philosophe, est passionnément attaché à la liberté individuelle, mais la société tente de l'arrêter. Ce penseur, détaché des conventions, Mrs. Megan, la fleuriste, et le cocher de fiacre Timson, un ivrogne, sont les malheureuses créatures qui touchent Wellwyn, l'idéaliste dénué de sens pratique. Ce sont ces quatre êtres humains, peints d'une main habile, qui transportent les spectateurs hors de cette vie qu'ils connaissent dans un monde de souffrances et d'incapacité, d'espoirs et de rêves. Pour accentuer l'élément irréel de la pièce, Galsworthy use d'un symbolisme dont nous avons déjà signalé un exemple. L'action se passe à la veille de Noël pour symboliser l'accueil de Wellwyn à tous les déclassés, au jour de l'an, pour marquer l'avènement de leur ère après celle des réformateurs ; et le premier avril, à cause de la plaisanterie qui symbolise l'essence même de la pièce, à savoir, que le crédule Wellwyn est le seul homme qui puisse venir en aide aux déclassés.

« The Pigeon » est une pièce entièrement privée de sens dramatique, mais tout imprégnée d'observation pénétrante, et d'un humour plein de légèreté. L'élément fantaisiste fut finement interprété par Brember Wills, dans le rôle de Wellwyn ; Jules

Shaw, dans celui du vagabond français, et Muriel Pratt, dans celui de Mrs. Megan.

« The Play Actors » révélèrent à Londres un nouveau dramaturge en donnant au « Court Theatre » « The Marriage of Columbine » le 20 février 1910. Cette pièce révéla en Harold Chapin un jeune écrivain d'avenir. Cette petite pièce en un acte est un mélange de fantaisie et de réalisme. Il y a quelque incertitude dans la conduite de l'intrigue, mais la pièce est d'une délicatesse et d'une beauté rares. Dans l'histoire, Columbine est heureuse avec Scaramouche et leurs trois enfants. Elle ne l'a jamais épousé légalement, car elle ignore la cérémonie du mariage. Scaramouche est le directeur d'un cirque qui donne des représentations dans une respectable ville anglaise. Le dévot rédacteur d'un journal local vient dire à Columbine qu'elle vit dans le péché et qu'elle sera damnée pour l'éternité si elle n'abandonne pas Scaramouche et ses enfants pour l'épouser légalement. Le pathétique et la fantaisie de la pièce compensent l'in vraisemblable coexistence de Columbine et du rédacteur puritain dans le même monde imaginaire. Columbine pourrait sortir d'une pièce de Barrie et le journaliste, de « Hindle Wakes ». Bien que la pièce soit fondée sur un postulat qui ne semble pas plausible, les caractères sont bien dessinés et l'œuvre révèle un sens du théâtre (20). Elle fut admirablement jouée par Sybil Thorndike, Agnes Thomas et Ernest Young.

« The Witch », représentée au « Court Theatre » le 31 janvier 1911, sous la direction de Barker, connut un grand succès. La version donnée par Masfield de cette pièce norvégienne est écrite en une langue vivante et nerveuse. Le drame contient des éléments de pittoresque et de sensationnel qui conduisirent à une longue série de reprises, jusqu'au moment où la guerre éclata. Très réussi entre autres était le décor représentant la cathédrale, d'un ton uniformément sombre et très impressionnant. Barker convertit en un tableau très émouvant la scène où le cercueil est là, sous les yeux, et où Anne est accusée d'avoir causé la mort par ses pratiques de sorcellerie. Les costumes faisaient ressembler les personnages à des portraits d'Holbein ou de Dürer. Les décors formaient un arrière plan expressif au pathétique de

(20) The Playactors, The Daily Telegraph, 21 février 1910.

l'histoire. En 1574, les gens de Bergen brûlèrent sur le bûcher Anne Petersdotter, convaincue du crime de sorcellerie. Sa fille, Anne, une très jeune femme, est mariée à un vieux pasteur maladif à qui elle obéit, mais qu'elle n'aime pas. Elle est follement amoureuse de son beau-fils qu'elle attire à elle, croit-elle, par son pouvoir de sorcellerie. Dans une scène émouvante avec son mari, elle lui dit le mal qu'il lui a fait en l'épousant si jeune; elle va jusqu'à souhaiter sa mort. Sous le choc, il meurt d'une crise cardiaque. Dès lors, Anne commence à s'interroger pour savoir si elle est vraiment une sorcière. Dans la scène tendue du dernier acte, à la cathédrale, après un interrogatoire serré, devant la bière du mort, elle finit par avouer.

La pièce est une étude très subtile de l'influence du milieu sur le caractère. Le personnage d'Anne est une peinture nuancée du pouvoir de la suggestion sur l'esprit d'une jeune femme écrasée par une hérédité mauvaise. L'interprétation, d'une qualité supérieure, était digne du niveau habituel des représentations au « Court Theatre ». Lillah Mc Carthy, dans le rôle d'Anne, était passionnée à souhait, dans les scènes d'émotion, et rendait de fines nuances de pensée pendant la question à la cathédrale. Claude King et Arthur Winter tenaient avec beaucoup de tact les rôles d'Absalon, le mari, et de Martin, le beau-fils.

Dans « The Tragedy of Nan » John Masefield présente un tableau réaliste rehaussé par l'émotion poignante et la langue colorée d'un poète. Là, Masefield a adapté le point de vue de l'ancienne tragédie grecque à une situation moderne. La substance de la pièce est la vie, mais l'esprit qui l'anime hausse le sujet jusqu'à la tragédie. Masefield élève la peinture concrète du malheur jusqu'à une signification universelle. Différent en cela des vrais réalistes, il se préoccupe de représenter la vérité éternelle à travers les circonstances présentes. Il est disciple des grecs par son effort pour présenter l'image d'un poignant conflit spirituel qui aboutit à une exaltation et une épuration de l'âme; par son effort pour faire de la tragédie un moyen d'amener la multitude à une connaissance plus profonde des choses éternelles, il se range parmi les penseurs modernes.

« The Tragedy of Nan » parut au « Court Theatre » avec Miss Lillah McCarthy le 21 février 1911. Elle fut souvent reprise jusqu'à la guerre. Le tragique sombre, la tendresse passionnée

et l'atmosphère poétique qui la caractérisent faisaient une profonde impression sur les spectateurs. Le lyrisme d'une prose savoureuse adoucissait la tragédie. L'intrigue, très simple, est développée sur des passions primitives de l'homme. Le sujet en est la vie des paysans dans les premières années du xix^e siècle. Nan Hardwick, dont le père a été pendu pour un vol de moutons, vit avec son oncle. C'est un brave homme, mais sa femme, Mrs. Pargetter, rend Nan très malheureuse. La tante est exaspérée parce que Nan est aimée de Dick Gurvil. Celui-ci amène Nan jusqu'à la joie passionnée, puis, pour des raisons matérielles, l'abandonne pour Jenny Pargetter. Ce changement d'attitude est le résultat des insinuations subtiles de Mrs. Pargetter. La cruauté impitoyable de la vie envers Nan en fait une figure vraiment tragique. Elle trouve quelque soulagement au poids accablant de son existence dans les envolées d'imagination d'un vieux paysan inspiré, Gaffer. Assis au coin de l'âtre, il lui parle de la beauté disparue, transfigurant le lieu de la trahison par le mirage apaisant du rêve. Gaffer est le premier à suggérer la beauté de la crue menaçante de la Severn. L'ensorcelante et mortelle beauté de la crue s'insinue dans l'imagination fiévreuse de Nan. Sa vie n'est qu'amertume, parce que Dick l'a abandonnée, en apparence à cause du passé de son père, mais en réalité parce qu'elle est pauvre. Elle se décide à demander l'apaisement à la rivière. Le destin ironique choisit ce moment pour faire proclamer l'innocence de son père et lui apporter une maigre compensation. Dick serait prêt à l'épouser maintenant, mais elle voit sa cupidité ; elle ne permettra pas qu'il fasse souffrir d'autres femmes encore. Elle le tue d'un coup de poignard. On entend le murmure de la crue montante ; Nan court vers le fleuve pour y trouver la mort.

La tragique figure de Nan empoigne l'auditoire. Elle a cruellement souffert ; pourtant il y a dans la nature de cette jeune fille une beauté qui se manifeste dans sa tendre, délicate sollicitude à l'égard du vieux Gaffer. Masfield éprouve pour ces paysans une sympathie profonde, quoique exempte de sentimentalité, et qui enrichit cette pièce d'une poésie très délicate. L'esprit de ses principaux personnages est possédé par le paysage ; à peu près comme dans « *The Riders of the Sea* », nous voyons les héros de Synge ensorcelés par la mer. Le langage de ces rustres est

émaillé de petits détails qui donnent beaucoup de couleur et de vivacité, et, dans les scènes de passion, il est tout illuminé par les images. Il révèle une oreille très habile à saisir le rythme de la voix vivante. L'étude du caractère, le paysage, et le style s'unissent pour créer une tragédie d'une saisissante beauté. Lillah Mc Carthy donna du rôle de Nan une interprétation pathétique et inoubliable. Mr. Hignet, dans le rôle de Gaffer, et Horace Hodge, dans celui de Pargetter, furent très bons, eux aussi.

Le goût renaissant pour le beau style amena plusieurs auteurs à s'essayer aux pièces en vers. « *Ariadne in Naxos* » de Hewlett vaut qu'on la cite. La pièce fut montée par « *The Poets' Club* », au « *Court Theatre* », le 15 juillet 1911. C'est une œuvre qui indique que Hewlett revint au théâtre à un moment où se développait le goût de l'imagination. Sa qualité dramatique est nettement supérieure à celles des deux pièces montées au « *Court Theatre* » en 1906. L'histoire est émouvante du commencement à la fin et révèle un sens certain du tragique. Du point de vue scénique, le sujet est traité habilement ; il s'appuie sur une idée philosophique qui soutient toute la pièce. « *Ariadne in Naxos* » est une curieuse étude de Dyonisos, mi-homme, mi-dieu, et de sa lamentable impuissance devant le mystère de l'amour. Il découvre qu'il peut amener Ariane à lui céder, mais qu'il ne peut la forcer à l'aimer. Ariane est une noble figure tragique, assez forte pour refuser toute excuse à son péché. Les vers sont étranges et émouvants. Grace Lane joua le rôle d'Ariane, G. Tearle incarna l'infortuné Dyonisos avec beaucoup d'imagination et de poésie. Le chœur fut bien représenté par Margaret Morris et Hilda Harris.

« *The Play Actors* » donnèrent « *The Melting Pot* » d'Israel Zangwill le 26 janvier 1914. Par son caractère éloquent et mélodramatique c'était une œuvre très différente du drame réaliste. La pièce affirmait la tendance à ne pas tenir compte des anciennes distinctions entre les genres. Elle est à la fois mélodrame, comédie et pièce à thèse. Le sentimentalisme et le mélodrame lui valut une vogue considérable. L'intrigue est telle : David Quixano, un juif russe, musicien de génie, est venu en Amérique, pays de l'or, pour échapper aux persécutions dont sa race est victime en Russie. Là, il tombe amoureux d'une jeune fille russe, Vera. Il découvre qu'elle est la fille de l'homme qui a

été l'instigateur des pogroms contre les juifs dans son pays natal, et ne sait que faire. Il tient de violents discours contre les persécuteurs de sa race et relate les horribles scènes dont il a été témoin. Mais, puisque, après tout, l'Amérique est le creuset où tous les peuples et tous les préjugés de race viennent se fondre, il oublie le passé et épouse Vera. Pour couronner l'heureuse issue de la pièce, la symphonie de David est agréée et exécutée avec un grand succès. L'union du juif et de la chrétienne dans la maison de la mère de David, au dernier acte, est tout à fait touchante.

Le sens dramatique est presque excessif. L'auteur est si habile à provoquer la sympathie que cela devient, pour ainsi dire, un artifice de théâtre (21). Il développe ses idées en orateur, au lieu de les laisser naître naturellement de la pièce. David Quixano est le porte-parole de Zangwill. Celui-ci est mû par l'indignation ; en conséquence, il ne se retient pas mais entasse les idées les unes sur les autres et parle avec un accent trop passionné. L'absence de retenue est le défaut de cette pièce. Les caractères secondaires sont mieux dessinés que celui des héros. A la scène, la pièce empoignait l'auditoire. Le jeu de Harold Chapin se distinguait par une grande fermeté dans le rôle de David. Inez Bensusan, qui faisait la vieille Frau Quixano, E. Nolan Connor, dans le rôle de la servante irlandaise, et Clifton Anderson, dans celui de Herr Pappelmeister, le chef d'orchestre, étaient charmants et pleins de vie.

Un autre aspect du goût croissant pour le sentimental et l'imaginaire se manifeste par le grand nombre de pièces ayant trait à l'enfance, dans les années d'avant-guerre. Le théâtre de l'enfance qui se développa alors était quelque chose de plus que de simples représentations pour enfants. Il s'adressait aux adultes auprès desquels il reçut un accueil favorable. Le premier exemple du succès de ces pièces remonte à « Alice in Wonderland », qui fut représentée au « Court Theatre » le 16 décembre 1909. « L'Oiseau Bleu » de Maeterlinck contribua à rendre populaire ce genre de pièces ; là, l'auteur n'use de l'imagination enfantine que pour amener où il veut l'œil de l'adulte. C'est naturellement Barrie qui a exercé l'influence la plus profonde, avec « Peter

(21) The Melting Pot. The Daily Telegraph, 27 janvier 1914.

Pan ». De telles pièces, représentées au « Court Theatre », gagnèrent la faveur du public. « The Patchwork Pierrots », une compagnie d'enfants, donna une représentation très colorée de « Little Boy Blue », le 2 janvier 1911. La pièce fut très favorablement accueillie par la presse et fut jouée pendant deux mois de suite. Margaret Morris, et sa troupe de danseurs enfantins, donnèrent « Monday's Child » (19 décembre 1912), qui montrait la joie de vieillards redevenus jeunes. La pièce était accompagnée d'un ballet d'enfants « Cinderella ». Le 15 décembre 1913, Ellen Terry inaugura par une réception la fondation de « The Children's Theatre » ; cette troupe donna par la suite plusieurs féeries. Les pièces enfantines de Netta Syrett devinrent très populaires ; pendant la saison du « Court Theatre » qui commença le 3 janvier 1914, ses petites pièces attirèrent des spectateurs nombreux, parmi lesquels la proportion des adultes était très forte. Le fait que ces pièces étaient mieux appréciées des adultes que des enfants fut l'objet de maints commentaires de la part des critiques. Quelques-uns sentirent qu'une telle vogue découragerait les efforts de ceux qui, au même moment, patronnaient l'établissement d'un théâtre pour enfants.



Pendant les années qui précèdent immédiatement la guerre, on assista à la redécouverte de Shakespeare ; il en fut ainsi plusieurs fois au cours des siècles, selon l'humeur et les tendances de l'époque. Le nombre croissant des représentations de Shakespeare depuis 1909 confirme l'orientation du goût public vers le romantique et le pittoresque. Un intérêt nouveau s'éveilla pour tous les aspects du poète et de son œuvre ; les pièces, les chansons, la scène, la technique, tout fut l'objet d'un examen attentif qui se préoccupait surtout de trouver ce qui pourrait répondre aux besoins du théâtre contemporain. En 1909, un comité composé de MM. Poel, Archer, Barker et quelques autres, se fit l'avocat de la fondation du « Shakespeare Memorial Theatre » qui servirait de théâtre national. C'est à ce renouveau d'intérêt que fut due aussi la formation d'une société internationale des amis de Shakespeare (1913). Cette activité se manifesta également par la formation de ligues et sociétés shakespeariennes.

par des expositions, des fêtes, et de nombreuses reprises. Beaucoup de « repertory theatres » donnèrent des séries de représentations de Shakespeare. Les principes élisabéthains concernant la disposition de la scène et les représentations commencèrent à s'insinuer dans la mise en scène des pièces modernes. W. Poel fut l'instigateur de ce mouvement qui aboutit à une simplification scénique et Barker fut le premier metteur en scène à donner de Shakespeare des interprétations compréhensives.

Barker percut la relation entre l'intérêt décroissant du public pour le drame intellectuel et l'intérêt croissant pour Shakespeare. Il écrivit : « Une brèche est faite dans le mur du réalisme mais nous ne nous sommes pas encore décidés à passer au travers, emportant notre Shakespeare avec nous (22). » W. Poel ouvrit la voie et fit œuvre de précurseur en forçant les producteurs anglais à tourner leur attention vers la scène élisabéthaine. Dans la représentation des « deux gentilshommes de Vérone », donnée par « The Elizabethan Stage Society » au « Court Theatre » (27 avril 1910), Poel tenta de reconstituer la scène de Shakespeare. Les personnages parurent dans le costume qu'ils portaient en ce temps-là sur son théâtre. De nombreuses démonstrations analogues, datant du début du siècle, finirent par exercer une sérieuse influence sur le théâtre anglais. Des changements furent effectués dans la mise en scène et dans les méthodes de production, et la conception de l'art dramatique en fut influencée. La scène abandonna plus d'une fois son aspect de tableau encadré et commença à empiéter sur la salle, à la manière élisabéthaine. Son influence sur la technique de l'art dramatique se manifesta encore dans la tendance de plusieurs auteurs à diviser leur pièce en un grand nombre de scènes. Il apparut qu'il n'était pas absolument nécessaire d'avoir une seule scène par acte ; l'habitude de n'employer que trois ou quatre décors pour une pièce entière fut en partie le résultat des problèmes du machinisme avec des metteurs en scène réalistes, qui insistaient sur les détails.

Les productions de Shakespeare par Barker, réalisant les idées combinées de William Poel, Gordon Craig et Max Reinhardt, furent le principal encouragement à la représentation des pièces

(22) H. Granville-Barker. Prefaces to Shakespeare (1927), introduction, p. X.

de Shakespeare suivant la nouvelle méthode et eurent aussi une grande influence sur la scène anglaise en général. Barker, secondé par son décorateur Norman Wilkinson, fut un précurseur en matière de décoration scénique à Londres (23). Il arriva à cette conclusion que la méthode réaliste était gênante pour la mise en scène de Shakespeare. Il adopta en conséquence le théâtre à plate-forme qui avait été introduit par Poel. Il introduisit également un faux proscenium, un décor fixe et des toiles peintes, très décoratives, représentant des intérieurs ou des scènes de plein air ou parfois n'ayant qu'une valeur décorative et symbolique. Dans ces dernières innovations, Barker se montra un disciple enthousiaste de Reinhardt qui avait inauguré la mode des nouvelles productions avec cette mise en scène de « Sumurun » (1911) que nous avons mentionnée plus haut. Les décors pittoresques de Wilkinson et les costumes baroques d'Albert Rotherstein complétèrent le caractère des productions de Barker. Sa mise en scène du « Conte d'hiver » et de la « Nuit des rois » (1912), ainsi que celle du « Songe d'une nuit d'été », contribuèrent à modifier le caractère de la mise en scène à Londres, à cette époque (24). Nous verrons plus loin comment ses méthodes influencèrent dans une large mesure bon nombre de productions du « Court Theatre ». Pendant un temps, il n'y eut peut-être pas de théâtre à Londres qui n'adoptât les décors en toiles peintes et la triple scène élisabéthaine de Barker, c'est-à-dire la scène divisée en trois parties d'arrière en avant par un système de rideaux. Le double succès de Barker avec le répertoire des pièces qu'il donna au « St. James Theatre » (1913) et au « Savoy » (1914), d'après la nouvelle méthode, d'une part, et avec les pièces réalistes qu'il montait en même temps, de l'autre, fut si marqué qu'un nouveau « repertory theatre » avec Barker et Wilkinson allait être fondé quand la guerre éclata.

Il est nécessaire de donner quelques explications complémentaires sur le rôle de Max Reinhardt et de Gordon Craig dans cette rénovation du théâtre. C'est Reinhardt qui, dans une large mesure, donna l'impulsion aux représentations de Shakespeare

(23) L. Gilman. *The Advent of Granville-Barker*, *The North American Review*, avril 1915, p. 439.

(24) L. Inkster. *Shakespeare and Granville-Barker*, *Poetry and Drama*, mars 1913, p. 22.

en Angleterre après leur avoir donné des proportions inattendues. La réforme pour plus de simplicité et d'unité dans la mise en scène fut anglaise; ce fut presque entièrement l'œuvre de William Poel; mais ce fut Reinhardt qui introduisit le principe des effets scéniques saisissants, d'un symbolisme hardi (25). L'exemple de Reinhardt eut une influence prépondérante sur le mouvement psycho-esthétique et purement esthétique qui naquit dans le théâtre anglais avant la guerre (26). Les metteurs en scène se mirent à faire usage de la couleur et des lignes comme un moyen non seulement d'embellir la scène, mais aussi d'exprimer des idées. Le rôle de ces deux éléments devint actif. Il en résulta une nouvelle méthode de production qui, pratiquée par des extrémistes, modifia si bien la conception de l'art dramatique qu'on put croire que l'interprétation des caractères allait être remplacée par la couleur et la forme. Une fiévreuse recherche des effets esthétiques caractérisa ces années d'avant-guerre.

Ce mouvement esthétique qui était en partie l'expression d'un désir de restaurer l'élément lyrique dans le drame, et en partie un appel vers plus de spiritualité dans la manière d'envisager le théâtre, trouva un chef en Gordon Craig (27). Son rôle le plus efficace fut de stimuler la pensée; on comprendra mieux les nouvelles réalisations de Barker si l'on se réfère aux théories de Craig. Les expériences de ce dernier fournirent des idées qui envahirent toute la production dramatique (28). Craig exprima son attitude envers le théâtre en ces termes : « Le devoir du théâtre, à la fois comme art et comme institution, est de répandre plus de calme et de sagesse parmi l'humanité par la puissance de sentiment qui jaillit de sa beauté. Le réalisme photographique et phonographique a un effet nuisible sur l'esprit du spectateur. Il lui impose une image grotesque et inexacte de la vie extérieure et visible, en négligeant l'essence divine, l'esprit, la beauté de la vie (29). » Où le réalisme s'arrête, commence le véritable art de la scène, un art qui permet une vue d'ensemble sur la vie, et sur les forces d'action et de restriction qui planent

(25) O. Sayler. *Max Reinhardt and His Theatre*, pp. 16-27.

(26) H. Carter. *The New Spirit in Drama and Art*, p. XI.

(27) H. K. Moderswell. *The Theatre of Today*, pp. 118-128.

(28) G. Craig. *The Theatre Advancing* (les dessins de Craig).

(29) Gordon Craig. *Towards a New Theatre*, p. 89.

sur elle. La suggestion est la clef de ce théâtre. Soutenant que le réalisme et le machisme ont détruit le théâtre, Craig chercha à le reconstituer pour l'expression de la spiritualité et de la beauté. Pour effectuer cette transformation, il voulait libérer le théâtre de l'empire de l'émotion et du hasard, en y introduisant les principes absolus qui gouvernent les autres arts. Il voulait arrêter les principes qui font la force de l'imagination. La pierre de touche d'un art est sa faculté d'éveiller l'imagination du spectateur. C'est ce que Craig s'efforça de réaliser à la scène par l'harmonie des formes, harmonie résultant de la disposition des lumières et des masses, de la combinaison des couleurs et de l'emploi des draperies (30). Dans sa réaction contre l'intellectualisme il alla plus loin que n'importe lequel des nouveaux réformateurs du théâtre. Il conçut l'idée d'un théâtre pour tous où l'art dramatique, avec le concours des arts décoratifs, de la musique et de la danse, s'adressait purement au sens (31). L'effet de ces théories se fit sentir sur le théâtre en général; les productions commerciales elles-mêmes atteignirent un plus haut degré de fini artistique. Ses dessins pour la mise en scène de Shakespeaire influencèrent Barker, et d'autres metteurs en scène avancés.

Cette nouvelle orientation du théâtre due aux metteurs en scène désireux de tenter des expériences, eut une influence sur les productions du « Court Theatre ». Certains critiques se montrèrent d'abord hostiles à ces innovations, mais finirent par comprendre le pouvoir de suggestion que ces nouvelles méthodes exerçaient sur l'imagination. La représentation que Charles Fry donna de « Cymbeline » le 10 novembre 1910, trahissait l'influence de William Poel, par l'emploi de rideaux de velours au lieu du décor habituel. C'était l'une des premières productions de Fry dans ce style. Les représentations de Shakespeare qu'il monta par la suite, au « Court Theatre », illustraient encore mieux les nouvelles méthodes de mise en scène, et en particulier les éléments décoratifs introduits par Barker. Les séries de représentations de Shakespeare que Fay Davis et Gerald Lawrence donnèrent, chaque printemps, pendant six semaines de

(30) A New Macbeth, Theatre Arts Monthly, t. 12, pp. 804-812.

(31) D. C. Stuart. The Development of Dramatic Art, pp. 623-627.

1909 à 1913, trahissaient, elles aussi, les nouvelles tendances (32). D'année en année, ils cherchaient à adopter les innovations de Barker. Les programmes des premières représentations appelaient l'attention sur le fait que les pièces allaient être jouées dans un décor de splendides tapisseries, avec de nouveaux effets d'éclairage, de la musique et dans les costumes de l'époque. Ces accessoires de la scène moderne, ajoutait-on, avaient pour but de charmer les oreilles et les yeux. Les séries de représentations de « The Rehearsal Society » et de « The British Empire Shakespeare Society », au cours des années 1911-1913, montraient aussi l'influence de la nouvelle manière. La nouvelle méthode de mise en scène fit toute la valeur dans la belle production de « Jacob et Esau », donnée par l'« Elizabethan Stage Society » (5 janvier 1912) ; et aussi dans la pièce à épisodes, montée par William Poel, « Buddha », adaption au théâtre de l'œuvre de Sir Edwin Arnold, « Light of Asia » (13 février 1913).

*
**

L'étude de l'activité dramatique au cours des années 1907-1914 nous a amené à concentrer notre attention sur l'importance des sociétés théâtrales et des « repertory organizations ». Nous avons déjà signalé comment ces entreprises ont favorisé le théâtre intellectuel et aussi les pièces d'imagination. Elles montèrent au « Court Théâtre » quelques-unes des pièces les plus représentatives de l'époque : « Chains », Hindle Wakes », « Rutherford and Son » et « The Tragedy of Nan ». Par l'intermédiaire de « The Elizabethan Stage Society », sous la direction de W. Poel, et des séries de représentations données par des « repertory theatres » à « St. James » et au « Savoy » avec Barker, une nouvelle orientation se dessina dans l'art dramatique. Ce fut au « Court Theatre » que les entreprises artistiques donnèrent un grand nombre de représentations dans le nouveau style. Il est évident que les « repertory theatres » jouaient aussi un rôle important ; l'esprit de répertoire était symbolique de la renaissance du goût anglais et de l'éveil de la conscience artistique chez les dramaturges et les metteurs en scène (33).

(32) E. F. Spence. The Sketch, 21 avril 1909, p. 12.

(33) E. A. Baughan. A Practical Repertory Theatre, Fortnightly Review, t. 95, p. 298.

Le signe le plus favorable pour l'avenir du théâtre avant la guerre était l'intérêt croissant que le public manifestait à l'art dramatique, intérêt qui s'accompagnait d'un affinement du goût général (34). Ce progrès se voyait à la qualité des pièces auxquelles les spectateurs accordaient leur faveur; même la comédie légère de ce temps montrait par endroits une finesse et une observation de la vie dont les pièces de ce genre avaient complètement manqué dans le passé. Inévitablement, les représentations des théâtres commerciaux eux-mêmes, marquèrent un progrès considérable. Dans les années qui précédèrent la guerre, à partir de 1910 environ, les directeurs commencèrent à comprendre que le public s'éloignait du genre théâtral faux. Le nombre de ceux qui restaient fidèles à la tragédie ou à la comédie, manifestement hors de saison, devint si infime, que ces genres disparurent peu à peu de l'affiche. Le progrès dans le jeu des acteurs, les qualités artistiques de la production, et surtout l'amélioration marquée des pièces elles-mêmes, tout cela indiquait le désir croissant d'un théâtre et d'une mise en scène plus artistique (35). Le point de vue moral du public avait lui aussi évolué vers plus de liberté individuelle et d'indépendance de pensée. L'affaiblissement de l'esprit puritain permit d'apprécier ce théâtre avec un esprit plus large et plus compréhensif (36). Dans les années d'après-guerre ce sera du public lui-même que partira l'initiative en faveur des entreprises dramatiques.

Pendant cette période, Barker continua à jouer un rôle de premier plan. Trait tout à fait caractéristique de ses intentions : alors qu'il avait travaillé plus que n'importe quel autre directeur anglais au développement des productions réalistes, il fut encore un des artisans les plus actifs de la mise en scène conforme aux principes esthétiques renouvelés. Pendant la période de transition, il s'avisa que le drame shakespearien était la meilleure expression d'un art dramatique national. Mais le drame réaliste et intellectuel resta la part la plus importante des œuvres écrites pour la scène. Un changement symptomatique

(34) S. G. Gwynn. *The Revival of Drama*, Westminster Review, t. 171, p. 332.

(35) Forbes Robertson. *The Theatre of Yesterday, Today and Tomorrow*, The Century, t. 87, p. 505.

(36) J. Galsworthy. *Another Sheaf*, pp. 96-97.

s'opéra pourtant dans les œuvres réalistes pendant les années qui précédèrent la guerre. Elles perdirent leur ton exclusivement sérieux et adoptèrent une manière plus franchement comique. Ce nouvel aspect du drame réaliste s'accordait au goût des Anglais qui aimaient les pièces d'idées à portée morale lorsqu'elles étaient présentées sur le ton comique. Ce mouvement réaliste, qui reçut sa plus forte impulsion des productions de Barker au « Court Theatre » (1904-1907), resta le fait dominant du théâtre anglais. Après la guerre cette orientation persiste, mais avec les temps nouveaux prend un aspect nouveau.

La guerre arrêta brusquement le théâtre anglais dans sa marche (37). Les pièces et les revues du genre le plus superficiel devinrent le goût du jour. Le public des théâtres n'était guère composé que de gens qui y cherchaient un amusement. Les progrès du théâtre d'art furent arrêtés; l'activité des « repertory theatres » se ralentit sensiblement et le mouvement en faveur d'un théâtre national fut suspendu. Beaucoup de jeunes dramaturges d'avenir quittèrent le théâtre pour ne jamais y revenir. Ce fut un grand malheur pour la scène anglaise que Barker n'ait pu mettre à exécution son plan d'un nouveau « repertory theatre » et qu'il ne soit pas revenu au théâtre comme dramaturge ou metteur en scène. Son activité en faveur du drame artistique se poursuit cependant par la propagande acharnée qu'il fait en faveur de la création d'un théâtre national. Après la guerre, les « repertory theatres » et autres entreprises dramatiques reprirent leur œuvre. Nous verrons que leurs activités multipliées renferment la plus grande réserve de forces latentes du théâtre anglais.

(37) B. Weller. *The War and The Stage*, *The Stage Year Book* (1915), p. 68.

CHAPITRE IX

Le théâtre après la guerre

Notre étude du théâtre pendant la guerre et au cours des années suivantes donnera, nous l'espérons, un tableau plus complet du mouvement encouragé par Barker avec tant d'énergie. Notre intention est d'amener le lecteur à se former une opinion plus parfaite de cet élan, auquel Barker donna, le premier, une réalisation parfaite. Nous saisirons mieux l'intention de Barker en voyant comment le public prit lui-même en mains l'œuvre que Barker considérait comme le rôle essentiel du théâtre. Pour parvenir à notre but, nous étudierons d'abord les changements intervenus dans l'art dramatique de 1914 à 1918. Puis nous indiquerons comment, après la guerre, il s'est développé suivant les directions précédemment indiquées.

Le théâtre subit sérieusement le contre coup de la guerre (1). L'art dramatique s'abaissa à satisfaire aux besoins d'amusement des nouveaux spectateurs, pour la plupart nouveaux riches et ouvriers des industries de guerre. Les conditions financières et les goûts de cet auditoire favorisèrent les syndicats puissants qui se tenaient prêts à absorber tous les intérêts du théâtre. Les spéculateurs exercèrent en maîtres un contrôle sur le théâtre anglais (2). Le monopole des trusts financiers, qui commença à s'exercer en 1914, ne fit que croître dans les années qui suivirent la guerre, et amena certains changements notables. Le « star manager » reprit son influence et, en conséquence, des écrivains d'esprit mercantile se mirent à produire des pièces suivant un modèle conventionnel. Nombre de jeunes dramaturges qui

(1) E. A. Baughan. *Drama of the Year, 1914*, *The Stage Year Book* (1915), p. 64.

(2) H. Carter. *The German Theatre in War Time and After*, *Fortnightly Review*, t. I, pp. 284-285.

avaient suivi le mouvement réaliste d'avant-guerre furent perdus pour le théâtre, non seulement à cause de la guerre, mais encore à cause des puissances financières et de l'aveuglement des spectateurs. Des intellectuels comme Archer, Shaw, Barker, Craig et d'autres mirent un frein à leur activité. De plus, l'art dramatique fut gêné par les exigences de la censure, militaire et civile. Les bonnes pièces furent presque complètement supprimées.

Parmi les nombreux changements qui caractérisèrent la période de la guerre, certains eurent une influence durable sur le théâtre. Un des principaux résultats de ce bouleversement fut l'éducation artistique de milliers de personnes dans les théâtres du front, et dans les séances musicales ou cinématographiques que donnaient les autorités municipales. Les gens furent ainsi amenés à mieux apprécier les choses de l'art et cette attitude nouvelle eut d'importantes conséquences, comme nous le verrons plus tard. Les années de la guerre furent caractérisées par un grand désordre dans les habitudes du public. Ce fut une période où les tendances changeaient rapidement; où, par conséquent, le désir de nouveauté prédominait. Au théâtre, les œuvres dramatiques, l'interprétation et l'auditoire se modifièrent sensiblement (3). La pièce perdit de son intellectualisme, et la pièce à thèse disparut pratiquement. Le jeu des acteurs se transforma : la diction rapide et nuancée, si commune chez les interprètes de Shaw et chez les autres réalistes, fut presque complètement abandonnée. Les œuvres représentées s'attachaient à plaire à un auditoire très populaire et, en général, contenaient une action mouvementée. Cette tendance à donner à l'intrigue plus d'importance qu'elle en occupait dans les pièces d'avant-guerre persiste jusqu'à nos jours. On simplifia certaines de ces productions esthétiques compliquées des années précédentes. On abandonna la plupart des éléments décoratifs empruntés à la scène du continent, et l'on garda la simplicité du théâtre néo-shakespearien. La guerre coupa court aux expériences de décoration scénique; les décorateurs s'en allèrent, remplacés par les ouvriers qu'employaient les directeurs mercantiles (4). L'influence célèbre du

(3) W. L. Phelps. *The Twentieth Century Theatre*, pp. 64-68.

(4) A. Rutherford. *Decoration in the Art of the Theatre*, pp. 13-14.

« théâtre de l'art » de Moscou et de Max Reinhardt ne se fit plus sentir; on ne la sent plus dans le théâtre anglais actuel. On n'a pas vu renaître depuis 1918 cette recherche de l'effet esthétique si fiévreuse pendant les années d'avant-guerre (5). L'art dramatique anglais n'y a probablement pas perdu grand' chose, car cette tentative aboutissait à donner à la décoration une telle importance qu'elle l'emportait sur la pièce elle-même.

S'écartant du réalisme, le théâtre d'après-guerre ne fait plus du décor, comme auparavant, l'essentiel d'une pièce. On insiste davantage sur la forme. Un art dramatique plus poétique, protestant contre la tendance réaliste qui rabaisse le dialogue au niveau de la conversation quotidienne, rivalise avec les pièces en prose. Les nouveaux metteurs en scène demandent que l'on revienne au langage vivant. Ils veulent que les mots prononcés aient du style, que la parole soit rythmée et produise un effet dramatique, que la langue exprime davantage les émotions (6). Ils sont fiers du mot « théâtral » que l'on méprisait avant-guerre. « Ils cherchent d'imposer à la vie leur point de vue plutôt qu'à tirer leurs modèles de ce qu'ils voient. Ils déclament au lieu d'enseigner; ils affirment au lieu de discuter (7). » La Russie est leur principale source d'inspiration; elle leur indique le moyen de redonner la vie au langage.

Les différences marquées qui existent entre le réalisme des écrivains actuels et celui des années d'avant 1914 sont, semble-t-il, une conséquence importante de la guerre. Les désillusions irrémédiables qu'elle a causées et les idées nouvelles qui se sont manifestées ensuite, ont lassé le public de la représentation des faits; il s'éprit du théâtre d'imagination; il a demandé à la scène des émotions spirituelles, une expérience qui ne reste pas dans les étroites limites des œuvres dramatiques purement intellectuelles (8). Les dramaturges ont commencé à comprendre que le réalisme ne consiste pas nécessairement à donner l'illusion de la vie, mais qu'il peut exister sur un plan imaginaire. Ils se sont révoltés contre ce réalisme strict qui a utilisé le drame unique-

(5) Mr. G. Craig's Exhibition, *The Living Age*, t. 335, p. 142.

(6) A. Dukes. *Drama*. pp. 228-245.

(7) Ivor Brown. *The Theatre's Battle with Itself*, *Theatre Arts Monthly*, octobre 1930, p. 888.

(8) K. Mc Gowan. *The Theatre of Tomorrow*, p. 280.

ment pour peindre la vie de la bourgeoisie contemporaine et étudier les problèmes en présence desquels se trouve la société. Drinkwater a dit : « Et peut-être le fait que les gens se sont détournés peu à peu de la vie qu'on peut appeler sordide, pour s'intéresser à la vie dite héroïque, est-il l'une des meilleures promesses de l'art dramatique d'après-guerre (9). » Repoussés par le ton didactique des pièces réalistes, certains dramaturges ont négligé les problèmes sur lesquels s'était portée l'attention de Shaw, de Barker et de jeunes auteurs de la même école. Mais la tendance réaliste demeure. Des écrivains de marque travaillent toujours suivant l'ancienne méthode. On en trouve de bons exemples dans « A Bill of Divorcement », de Clemence Dane, et dans « The Skin Game », de Galsworthy (10). Dans l'ensemble, pourtant, on peut dire que la guerre a changé le fond et la forme du drame réaliste. Il semble que ce dernier se maintiendra encore longtemps dans le théâtre anglais, mais il existe un groupe de plus en plus nombreux d'auteurs qui renient la vieille dramaturgie et les sujets des anciennes pièces. Chez eux, le réalisme forme la base de l'art, les empêche de s'évader dans un monde qui pourrait être vide de sens, mais l'imagination donne plus d'attraits à leurs œuvres et une portée plus universelle.



La période de réorganisation et de révision des valeurs qui a suivi la guerre a exercé une influence sur le théâtre moderne. La période qui s'est écoulée depuis l'armistice a été marquée par d'importantes modifications, résultats de l'inquiétude sociale, de la recherche d'une nouvelle organisation industrielle, en la venue au pouvoir du parti travailliste. Les changements sociaux et intellectuels se reflètent dans les thèmes des pièces de l'époque; le mouvement « à gauche » des intellectuels, l'agnosticisme moral et la réaction quasi superstitieuse des mystiques contre le rationalisme de la génération précédente, toutes ces causes ont pro-

(9) John Drinkwater. *Twentieth Century Theatre* de F. Vernon (1924), introduction, p. 2.

(10) G. Maxwell. *The Player and the Public*. *Fortnightly Review*, t. 20, pp. 513-518.

duit leurs effets. Permettre aux femmes de s'adapter à leur responsabilité nouvelle, éduquer la jeunesse du pays qui, pendant la guerre, a rompu toutes les rênes, interpréter à nouveau la religion et, surtout, rétablir entre les classes sociales l'équilibre que les changements de fortune ont complètement bouleversé, tout cela pesa sur les pièces du temps. Les changements économiques : impôts nouveaux, vie chère, ruine de mainte vieille famille, par exemple, se reflètent dans l'art dramatique. De plus en plus, depuis la guerre, les gens méprisent la vie bien réglée de la vieille Angleterre et accordent plus d'attention aux idéals américains de vitesse et de réalisation pratique. Le fait que l'histoire du théâtre de l'époque n'a aucune unité montre l'état d'esprit qui naît de ces changements rapides dans les idées et dans les conditions sociales. On ne découvre aucun principe de cohésion dans la vogue où le déclin des styles dramatiques, des méthodes de représentation, de la technique scénique et des moyens de créer l'illusion. L'art dramatique et le théâtre anglais se tiennent, semble-t-il, à la croisée de tous les chemins.

On peut donner une idée du manque de cohésion de l'art dramatique en relevant quelques-unes des tendances les plus accentuées (11). Le fait que, de plus en plus, les pièces représentées trahissent les mouvements d'idées et les problèmes en présence desquels les gens se trouvent doit attirer notre attention. Depuis la guerre, les auteurs ont produit un foule d'œuvres terrifiantes, de pièces traitant des questions sexuelles ou, dont le but évident est d'utiliser le talent ou les manières d'acteurs en vue. Le mélodrame a eu également une vogue croissante. On a tenté d'étudier sincèrement les questions courantes de la vie sociale, la grève anglaise, le spiritualisme, la vague de crime. « Mary Rose » de Barrie, et « The Skin Game » de Galsworthy, en sont des exemples. La grève minière de 1921 a eu de graves répercussions sur le théâtre anglais; elle a marqué le début d'une grande importation de productions étrangères, américaines en particulier. Depuis la guerre, l'influence du théâtre américain et continental s'est fait sentir en Angleterre. Les pièces réalistes ont également leur heure de popularité comme le démontre la reprise de « Strife » et de « Justice », de Galsworthy, ainsi que

(11) H. Griffith. *Nine Years of Drama*, The Bermondsey Book, t. 2, p. 42.

des œuvres de Shaw. L'année 1922 fut marquée par la réapparition de G. B. Shaw sur la scène anglaise. Les pièces psychologiques traitant des aspects divers de la vie humaine ont occupé aussi une place d'importance. On a délaissé l'orthodoxie rationnelle. Le christianisme, le spiritualisme, la guérison par la foi sont devenus des questions d'actualité dans la presse. « *Outward Bound* » d'Owen Davis, « *Back to Methuselah* » et « *St Joan* », de Shaw, répondent à des préoccupations de cet ordre. Récemment des pièces condamnant la guerre ont été à la mode. Ces années-ci, la tendance du théâtre à s'occuper de problèmes psychologiques, sociaux et moraux continue, mais aucun courant précis dans l'art dramatique ou dans les méthodes de représentation ne s'est manifesté.

Une vue rapide de cette période serait cependant incomplète si l'on n'examinait les productions hyper-psychologiques de l'expressionnisme (12). Des pièces comme « *R. U. R.* » et « *The Adding Machine* », ont connu une vogue momentanée. Le théâtre anglais ne réservait alors qu'une place réduite à de telles abstractions. Ces œuvres diffèrent des drames réalistes en ce qu'elles exposent une opinion de façon détournée. C'est un retour indirect à un art didactique, au moyen de la fantaisie et de l'allégorie. Ce sont apparemment des pièces sociologiques nouvelles, qui peignent l'homme non point comme un être humain mais comme un cas qui vaut d'être étudié, pièces qui prennent toutes sortes de libertés avec la forme dramatique; c'est en quoi elles s'écartent des œuvres réalistes. Néanmoins, elles ont corrigé les tendances d'un théâtre porté à donner trop d'importance à des écrivains comme Milne.



Nous en venons maintenant à l'examen de ces tendances qui représentent sans doute l'activité la plus vivante du théâtre anglais contemporain. Le mouvement qui tend à encourager la production des meilleures pièces (13), et dont s'occupent les « *repertory theatres* », les sociétés d'habitues du théâtre, le théâtre populaire et les entreprises d'amateurs, indique un déve-

(12) F. Vernon. *The Twentieth Century Theatre*, p. 137.

(13) Dickinson and Crawford, *Contemporary Plays*, introduction, p. 5.

loppement continu dans le sens que Barker avait indiqué. L'œuvre de ces groupements est extrêmement étendue et variée. Les « repertory theatres » et les spectacles populaires continuent le travail des acteurs professionnels en cultivant chez le peuple le goût du bon théâtre. Les sociétés d'habitues du théâtre, les organisations d'amateurs, le public lui-même secondent les efforts de ceux qui s'occupent des spectacles et prennent une part active à la représentation de pièces qui en valent la peine. Nous attendons avec une vive curiosité les résultats de ce bouillonnement d'activités.

La renaissance des « repertory theatres » est un aspect important de ce mouvement dramatique. Ces entreprises s'organisent par toute l'Angleterre. En 1914 il en existait sept : à Dublin, Birmingham, Bristol, Glasgow, Liverpool, Huddersfield et Manchester. Il n'en restait plus que deux après la guerre : l'« Abbey Theatre » de Dublin et le « Repertory Theatre » de Birmingham. Celui de Manchester ferma ses portes en 1919 après avoir donné l'œuvre de Stanley Houghton et l'école des dramaturges de Manchester. De nouveaux « repertory theatres » ont vu le jour à Liverpool, à Oxford, Hull, Newcastle-on-Tyne et Bristol. Beaucoup d'autres entreprises travaillent suivant les mêmes méthodes, sans avoir pris le nom de « repertory theatre » (14) ; certaines s'appellent « Little Theatre », « Afternoon » et « Matinée Theatre », d'autres « Trial Theatres ». Dans l'œuvre de ces diverses scènes, l'on devine un effort pour parvenir à un théâtre national.

Le « Repertory Theatre » de Birmingham a réalisé une œuvre remarquable en représentant nombre de pièces de valeur que le théâtre mercantile ne voulait pas monter, ou qu'il ne donnait qu'à de très rares intervalles. Il a accordé l'attention qui convenait aux œuvres de Sheridan et de Shakespeare ; il a produit des drames d'Ibsen, douze pièces de Shaw ; il a même monté pour la première fois le cycle entier de « Back to Methuselah ». Il a compris dans son répertoire non seulement des auteurs irlandais et mainte pièce de jeunes dramaturges anglais, mais encore les œuvres des écrivains étrangers les plus typiques qui

(14) F. Mc Connell. *The Little Theatres of the World*, Theatre Arts Monthly, t. 10, pp. 616-625.

sont rarement joués en Angleterre. De cette entreprise est sorti l'« Abraham Lincoln » de John Drinkwater.

D'autres « repertory theatres » ont accompli une œuvre importante. Le « Liverpool Playhouse » s'est toujours montré à la hauteur dans le choix des pièces comme dans la mise en scène. Au « Little Theatre » de Hull, les programmes ont comporté des œuvres d'Ibsen, de Björnson, de St. John Ervine, de Susan Glaspell et d'Harold Chapin. Le « Little Theatre » de Bristol a fait de notables progrès, puisqu'en peu d'années il a porté la durée de sa saison de neuf à quarante-sept semaines. Cette entreprise n'a pas donné autant de nouvelles œuvres ni, surtout, autant de pièces intellectuelles que celle de Manchester ; mais elle n'a donné que des pièces d'une haute valeur comme le montre la représentation d'« Everyman », des « Pillars of Society » et de « An Enemy of the People ». On considère d'ordinaire l'amélioration de la qualité des œuvres jouées par les théâtres commerciaux comme une conséquence de l'activité des « repertory theatres » ; les directeurs mercantiles empruntent souvent à ceux-ci des pièces. Ainsi ces organisations contribuent à faire connaître le bon théâtre au grand public.

Le travail des nombreuses sociétés d'habitues du théâtre témoigne encore de la grande activité dramatique de l'Angleterre. Ces sociétés présentent des pièces, de temps en temps, mais n'ont pas de programme défini comme les « repertory theatres ». Elles veulent forcer le public à s'intéresser à l'art dramatique. Londres compte un grand nombre d'organisations de cet ordre ; la plus importante est la « Stage Society » qui a contribué notablement à la renaissance du théâtre anglais. Un autre groupement important et l'un des plus anciens, « The Play Actors' Society », a représenté une longue suite de bonnes pièces, y compris « The Conquering Hero » d'Allan Monkhouse. Il existe également des sociétés qui jouent le dimanche et qui se rapprochent beaucoup de ces organisations. Les sociétés londoniennes d'habitues du théâtre se proposent de donner aux nouveaux dramaturges l'occasion d'être joués, de représenter des pièces exceptionnelles, des œuvres censurées ou des productions étrangères. Ils fournissent aussi au théâtre commercial des œuvres sortant de l'ordinaire. Ils contribuent au mouvement du théâtre

national en cultivant dans la masse un intérêt permanent pour l'art dramatique.

Il existe aussi de ces groupements à Bath (15), Birmingham, Liverpool, Manchester, Nottingham, Sheffield et dans d'autres localités. Ils déploient actuellement plus d'activité que jamais ; ils comprennent souvent un grand nombre de membres. Ils organisent des conférences, des lectures de pièces, des visites dans les théâtres. Parfois, ils donnent des représentations. Le groupement de Sheffield a monté nombre de bonnes pièces, entre autres le cycle de « Back to Methuselah ». Celui de Birmingham a joué, entre autres, l'« Electre » et une adaptation de « Samson Agonistes ». Celui de Manchester a encouragé la représentation d'œuvres très variées et a fourni, de temps en temps, des subides pour la production de pièces excellentes, comme les tragédies grecques, la « Viper » d'Abercrombie, « King Lear's Wife » de Bottomley et « Everyman ». De la même manière, la « British Empire Shakespeare Society » a encouragé énergiquement la représentation des œuvres de Shakespeare par toute l'Angleterre. Ces sociétés ont créé dans le public un intérêt sans précédent pour le théâtre. Sans nul doute, ces organisations ont accompli un travail important en encourageant les pièces de valeur et les entreprises théâtrales. Dans ces petites villes où un « repertory theatre » serait une tentative hasardeuse, ils rendent un service appréciable.

L'effervescence dramatique pendant la guerre envahit les camps, les hôpitaux et même les tranchées. En Angleterre, pendant ce temps, elle se manifestait dans la foule par les sociétés dramatiques recrutées parmi les ouvriers des usines de munitions et par les théâtres populaires, y compris l'« Old Vic ». Cette activité est l'ébauche d'un mouvement dit « l'Art pour le Peuple », qui est un aspect de cette vie solidaire et de ce besoin de culture, dont la guerre est la cause principale. Cette tentative pour introduire l'art dans la vie de la nation tout entière débuta en 1919. Elle engloba l'« Old Vic », les acteurs de Lena Ashwell et l'« Arts League of Service ». Ces entreprises ont rendu un service signalé au théâtre et au peuple anglais.

(15) H. Downs. *The Bath Citizens' House, Theatre Arts Monthly*, juillet 1930, pp. 607-609.

L' « Old Vic », qu'on regarde en général comme le précurseur du théâtre populaire, fut fondé par Lillian Bayliss en 1914 (16). Aucune autre organisation n'a sans doute autant attiré l'attention, ce qui est dû au succès de ses efforts pour répondre aux besoins du public et à ses progrès continus depuis 1914. Dans un quartier pauvre de Londres, ce théâtre s'est assuré un auditoire permanent, qui lui a permis de représenter continuellement des pièces de Shakespeare et des opéras. Les spectateurs comprennent surtout des ouvriers, des commerçants et des artisans, mais ces dernières années, l' « Old Vic » a commencé à attirer des gens de toutes classes. La fidélité de cet auditoire est sa plus grande force. Ils aident le théâtre, en versant de petites contributions ; ils lui font de la publicité et ils fournissent des fonds à la revue de l' « Old Vic ». Toutes les pièces de Shakespeare y ont été jouées ; on a tenté d'en représenter chaque année une ou deux parmi les moins connues (17). On a également présenté au public un vaste programme d'œuvres dramatiques. Sybil Thorndike a joué dans « les Troyennes ». Les pièces du cycle de la « Chester Nativity » ont été produites. « The Rivals », « She Stoops to Conquer » et « A New Way to Pay Old Debts » ont toutes obtenu beaucoup de succès. Quoique ce soit encore l'opéra qui attire le plus les spectateurs, sans les programmes où ce théâtre donne Shakespeare et d'autres auteurs, il y aurait une grande lacune dans le théâtre de Londres.

On reconnaît de plus en plus la valeur du service que Miss Bayliss a rendu ; la meilleure preuve c'est qu'on a essayé de monter une autre entreprise analogue. On a acheté le vieux théâtre de « Sadlers Wells », pour le faire travailler en collaboration avec l' « Old Vic ». On espère que les représentations commenceront bientôt.

L'œuvre très intéressante de la troupe de « Lena Ashwell » et de l' « Arts League of Service » mérite l'attention. Pendant la guerre, les acteurs qui donnaient des concerts ou qui jouaient un répertoire sous la direction de Miss Ashwell, firent un excellent travail sur le front. Miss Ashwell continue maintenant son œuvre dans les quartiers de Londres. La troupe Ashwell compose le programme dramatique, et les localités accordent les facilités de

(16) Cf. L. Bayliss. *The Old Vic*.

(17) *The London Mercury*, novembre 1923, p. 3.

représentation. Elle cherche surtout à fonder dans chaque ville une salle qui n'aura pas d'autre destination que de distraire intelligemment le peuple. Elle a joué Shakespeare, Shaw, Sheridan et Galsworthy dans plusieurs quartiers de Londres. Miss Ashwell croit que sa troupe est en train de fonder une véritable tradition ; elle voit que les mêmes personnes reviennent régulièrement aux représentations hebdomadaires.

L'« Arts League of Service » fut fondée en 1919. Afin de donner à la vie quotidienne un intérêt artistique, la ligue a organisé des tournées théâtrales par toute l'Angleterre et par toute l'Ecosse. La troupe, avec tous ses accessoires, traverse en auto villes et villages (18). Une seconde compagnie est également en route. Elle se déplace sans cesse, donnant un programme varié, composé d'ordinaire de pièces en un acte, particulièrement séduisantes. « *Riders to the Sea* » et « *Campbell of Kilmors* » sont très populaires. Les troupes rendent un service appréciable en faisant connaître le théâtre d'art à des villages qui n'auraient peut-être pas d'autre occasion de voir de bonnes pièces.

L'un des résultats les plus encourageants obtenus par le théâtre anglais depuis la guerre, c'est l'intérêt que le public prend à l'art dramatique. Par toute l'Angleterre, il existe des groupements d'hommes et de femmes pour la représentation des pièces (19). Ce qui s'explique en partie par l'idéalisme démocratique qui prédominait avant la guerre et qui, après l'armistice, a été remplacé par des idées démocratiques plus pratiques (20). Cet essor du théâtre date de la libération des troupes. Le public prend en main la question de la forme et de la représentation des divertissements dramatiques. Les amateurs nous l'ont concevoir les plus grands espoirs de l'indépendance de la scène anglaise, libérée de l'influence stérilisante du théâtre commercial. Barker dit à propos : « Il est très vrai que dans les conditions présentes du théâtre mercantile, le meilleur art dramatique moderne, quelle que soit la diversité de ses formes (à part quelques coups de chance, en recherchant constamment la nouveauté) ne peut pas prospérer dans le West-End de Londres ;

(18) G. Bottomley. *The Theatre on Wheels*, *Theatre Arts Monthly*, t. 13, pp. 583-586.

(19) *News from North and South*, *Drama*, novembre 1930, pp. 29-31.

(20) H. Carter. *Modern Influences on Public Dramatic Taste*, *Drama*, décembre 1919, p. 27.

cette contrainte se fait sentir par tout le pays. C'est là qu'est l'échec du théâtre. Le succès vient de ces groupes de gens qui se sont rassemblés par toute l'Angleterre, si avides d'art dramatique simple, sain et sans artifices que, si les professionnels le leur refusent, ils sont prêts à se satisfaire eux-mêmes. Ils savent maintenant ce qu'ils veulent, ils savent où le trouver et peuvent réaliser parfaitement leurs désirs ; ce sont là les vrais résultats, jusqu'à présent, de notre renaissance anglaise. Nous n'avons pas de théâtre national, et les meilleures pièces modernes, chacune ayant péniblement, sinon longtemps, tenu l'affiche une fois pour toutes, gisent la plupart du temps sur des rayons poussiéreux. Mais il n'existe presque pas de villes ou d'agglomérations de villages en Angleterre qui ne comprennent, aujourd'hui, quelque groupement de jeunes gens qui, avec leur monde de labeur derrière eux, partent, de temps en temps, pour explorer ensemble la vie plus intense du comédien, pour éprouver la sympathie plus profonde qu'ils peuvent trouver dans l'art essentiel de l'acteur (21). »

Le fait que les gens entreprennent de se procurer par eux-mêmes ce que le théâtre commercial ne peut pas leur donner, est importante pour la vie de l'art dramatique anglais. On remarque un progrès très net dans ce fait que l'effort pour donner au peuple un art dramatique de valeur, effort qui fut surtout stimulé par le « Court Theatre » (1904-1907), arrive graduellement à se réaliser par le peuple lui-même. Le public se charge de ce genre d'organisation du théâtre, qui, avant la guerre, semblait mener vers l'établissement d'une scène nationale. L'espoir de voir surgir un art dramatique vraiment national, réside dans cet éveil du peuple anglais. Cela indique, en premier lieu, la disparition presque complète de ce préjugé, jadis courant en Angleterre, que l'art dramatique est pernicieux, qu'il met la morale en péril. Cela indique aussi que le théâtre n'est qu'un simple divertissement pour l'esprit fatigué (22). En vérité, cela signifie que le peuple anglais a évolué, qu'il a besoin d'expression vigoureuse. Sans contredit, le niveau du goût pour les choses du théâtre se trouve en progrès. Ramenés à l'amour du théâtre et de l'art

(21) H. Granville-Barker. *Little Plays of St. Francis* par Laurence Housman, préface, p. 10.

(22) I. Brown. *Art and Entertainment*, *Theatre Arts Monthly*, t. 12, p. 416.

dramatique par des entreprises comme le « Court Theatre », les « repertory theatres » et les sociétés d'habitues de théâtre, les gens ont réagi d'une manière qui fait espérer l'établissement d'un théâtre national.

L'expansion du mouvement « amateur » à la ville et au village n'a qu'une importance secondaire, comparée à l'esprit qui l'anime. Cet esprit représente une contribution originale à l'art organique du théâtre. Certains de ces groupements, quoique organisés par des amateurs, sont dirigés par des professionnels qui présentent leur répertoire toute l'année. Ces sociétés sont, en fait, des « repertory theatres » dans leur rayon. Ceci est à remarquer, car l'expérience a prouvé que les « repertory theatres » de professionnels ne peuvent jouir de la sécurité financière que dans de grandes agglomérations urbaines. Donc le seul moyen de présenter des pièces de valeur à une population répartie en petites communautés, appartient aux troupes d'amateurs. La société d'amateurs est l'intermédiaire le plus capable de mettre la littérature dramatique et le théâtre à la portée du public de campagne. Les « little theatres » qui naissent un peu partout, rendent ainsi un signalé service à l'expansion de l'art dramatique. En plus de leur effet sur le développement de l'esprit critique, ils encouragent les auteurs dramatiques à écrire, ils produisent des acteurs de talent et influent sur la qualité de la représentation dans les théâtres mercantiles. En vérité, c'est là le théâtre pour lequel le dramaturge de demain peut écrire, sachant que dans le raffinement du goût, il peut trouver une scène convenable, digne rivale déjà, du théâtre commercial.

Les sociétés d'amateurs sont nombreuses à Londres et nous savons déjà l'œuvre accomplie par certaines d'entre elles. Cependant la présence du théâtre mercantile et le nombre croissant des « repertory theatres » dans la banlieue, font que les sociétés d'amateurs ne sont pas là, aussi indispensables qu'en province. Les sociétés d'amateurs, telles que « The Mansfield House Players », « The Shoreditch Drama Society » et « The St. Pancras People's Theatre » s'efforcent de répondre aux exigences du public qui veut un bon théâtre. Une importante organisation de Londres qui encourage l'art dramatique, surtout parmi les amateurs, est « The British Drama League ». Celle-ci, dont Barker est un directeur influent, a réussi à s'affilier plus de sept cents

sociétés dramatiques très diverses. Un aspect intéressant du mouvement amateur est la concurrence maintenue sous les auspices de la « League ». Le jeu de ces diverses représentations est d'une haute valeur artistique et a été applaudi par des professionnels du théâtre, arbitres en l'occurrence. Plein de tact aussi a été le choix des pièces par ces diverses troupes. Il est intéressant de noter que « The British Drama League » envisage une compétition ou un festival, où seraient données des pièces produites par ces diverses sociétés.

Dans le nord de l'Angleterre, le mouvement amateur est particulièrement développé. La pièce à thèse semble y avoir trouvé un terrain propice. La société des « Sheffield Playgoers », comme nous l'avons remarqué, fut la première à produire « Back to Methuselah », qui remporta un succès artistique et financier. Le « Repertory Theatre » de Sheffield, organisé par des amateurs, qui jouent chaque mois une pièce pendant une semaine, a monté « Heartbreak House ». Le théâtre artistique de Leeds veut jouer les meilleures pièces de la littérature moderne (23) ; entre autres il a donné « Phillip the King » et « John Gabriel Borkman ». Sa production la plus remarquable a été cette pièce autrichienne à mystère, « The Great World Theatre ». Semblable au théâtre de Leeds, l'« Everyman Theatre » de York, a produit entre autres pièces de valeur « Everyman » et « The Adding Machine » ; « The Huddersfield Thespians » ont joué « Androcles and the Lion » et remportèrent un grand succès avec « R. U. R. » et « The Adding Machine ».

Un coup d'œil sur les autres régions de l'Angleterre est aussi très encourageant. La « Stockport Garrick Society » présente des pièces et cultive l'intérêt porté au théâtre en organisant des lectures et des conférences. Le but de l'« Unnamed Society » de Manchester est de mettre en vedette de bonnes pièces qui sont rarement mises à l'essai par le théâtre commercial. Les pièces créées par les membres de cette société ont figuré sur maint programme. Cette société, comme bien d'autres, doit en grande partie son origine au mécontentement provoqué par le théâtre mercantile. L'œuvre accomplie par le « Maddermarket Theatre » de Norwich, est importante. Cette compagnie diffère de beau-

(23) The Leeds Civic Playhouse. Theatre Arts Monthly, t. 12, p. 634.

coup de compagnies d'amateurs en ce qu'elle possède un théâtre permanent et qu'elle donne régulièrement des représentations, dirigées par un metteur en scène professionnel. Tous les acteurs sont des amateurs et tout ce qui concerne la mise en scène, le costume et les décors, est réalisé par des non professionnels. Ce théâtre a donné des pièces de Shakespeare et de Shaw, de Masefield, de Drinkwater, de Yeats et d'autres dramaturges irlandais. Les traductions d'« Hippolyte », d'« Electre » et d'« Alceste », par Gilbert Murray, ont été également représentées. Le théâtre s'efforce aussi de stimuler le goût du public par des conférences, des lectures et des expositions.

A la campagne l'activité dramatique est aussi développée que dans les villes. Les compagnies sont souvent semblables à celles que nous avons examinées et les nouvelles pièces qu'elles montent sont souvent d'une haute valeur. Elles offrent un intérêt dramatique extrêmement varié. La compagnie des « Glastonbury Festival Players » se place au tout premier rang (24). Cette compagnie résulta de l'effort tenté pour fonder un théâtre d'après le plan du théâtre de Wagner, à Bayreuth. Son but est de relever le goût national de l'art dramatique. Elle a représenté « Everyman », « Bethlehem », « The Immortal Hour », « The Birth of Arthur » et les « Franciscan Plays » de Lawrence Housman. Les acteurs sont favorisés car les représentations sont fréquemment données sous la direction de l'auteur. Un autre groupe, « The Hardy Players », recherche avant tout à peindre la vie des paysans. Ces acteurs ont présenté des romans de Hardy adaptés pour la scène et ont été souvent conseillés par l'auteur. Ils montèrent « The Dynasts » pendant la guerre, et depuis lors « The Return of the Native », « A Desperate Remedy », « The Famous Tragedy of the Queen of Cornwall » et « Tess of the d'Urbervilles ». Les acteurs s'appliquent à mettre en valeur l'ancien dialecte, les coutumes et le folklore qui créent toute l'atmosphère des « Wessex novels » ; les acteurs sont des hommes et des femmes du pays qui vivent dans ce cadre et parlent le dialecte des personnages dépeints dans les romans. En même temps que les « Hardy Players », nous pouvons citer les « Hill Players » de

(24) J. Brown. *The Strolling Play-goer in England*, *Theatre Arts Monthly*, t. 13, pp. 194-200.

John Masefield qui se consacrent à la présentation des chefs-d'œuvre poétiques. Masefield a fait construire un petit théâtre à cet effet.

Parmi les très nombreuses troupes de village, on peut noter celle des « Stoneland Players », en raison de son activité toute spéciale. Elle se distingue des autres compagnies qui l'intéressent aux coutumes et aux endroits dont les acteurs sont familiers en ce qu'elle donne des pièces grecques. Les traductions de Gilbert Murray ont été produites chaque année depuis la guerre. Les acteurs les ont montées à Londres, et ailleurs. La variété de l'activité dramatique et la haute valeur des représentations des troupes de villages font bien augurer du développement que prend le mouvement national en faveur du théâtre en Angleterre.



Cependant, la situation florissante du théâtre commercial à Londres, ne doit pas nous encourager (25). Le principe des financiers : « faire salle pleine » et « tenir l'affiche », justifie la médiocrité des pièces à l'heure présente dans la plupart des théâtres mercantiles. L'argument généralement invoqué par les directeurs mercantiles : la qualité de l'amusement qu'ils procurent est déterminée par le goût du public, demande quelque éclaircissement. L'accueil que le public moyen fait à Shakespeare et à quelques autres bonnes pièces, semble indiquer que ce public peut apprécier le meilleur théâtre ou bien que la faculté artistique est latente mais se révèle dès qu'elle en a l'occasion. Les maîtres du théâtre n'en persistent pas moins à ne considérer que le succès financier, certain et immédiat. Ils se refusent à courir des risques et ils ne s'intéressent guère à l'éducation du peuple. Telle est la situation, comme W. Poel le constate : « L'ultime décision concernant le choix d'une pièce à répéter est prise, non pas, comme sur le continent, par des hommes de théâtre, mais par des membres de la Bourse. Et pour cette raison, il est presque impossible de trouver un moyen de se procurer de l'argent pour monter des pièces qui aient quelque mérite artistique (26). »

(25) J. Agate, *The Contemporary Theatre* (1926), introduction, pp. V-XVI.

(26) W. Poel, *What is Wrong with the Stage?*, p. 9.

C. D. Cochran, brasseur d'affaires et directeur de théâtre, qui pourtant aurait assez de goût pour apprécier le théâtre artistique, donna tout dernièrement (8 décembre 1930), à l'appui de ses idées, un argument significatif, dans un discours par T. S. F. Il dit que lorsque ses banquiers eurent vent de son intention de représenter du Shakespeare, sous la direction de Gordon Craig, ils le convoquèrent immédiatement pour lui déconseiller cette hasardeuse tentative financière. Les financiers exploitent le peuple avec profit, non pas nécessairement parce que le peuple manque de goût, mais qu'il est amorphe et incapable de montrer ses besoins véritables. Le public voit le théâtre exploité comme une industrie et non comme un art depuis si longtemps, qu'il accepte tout ce qu'on lui sert ; la production des pièces inférieures semble échapper aux objections, par le droit que confère l'usage.

Le théâtre commercial est, de fait, interdit à l'auteur de pièces intellectuelles ; les opérettes, les pièces légères, et les revues compliquées tiennent obstinément la scène. Dans l'ensemble, pourtant, il s'est fait une amélioration progressive dans la qualité des pièces, du jeu et de la représentation, mais aucun changement radical n'a eu lieu depuis 1910 ou 1912, alors que les méthodes de production de Granville-Barker influençaient si largement le théâtre. La scène anglaise d'aujourd'hui est relativement terne. Maugham et Lonsdale lui donnent parfois quelque brio par leur esprit satirique, mais on n'y trouve pas le moindre signe d'une saine activité. En ce qui concerne l'art de la représentation théâtrale, la scène offre un déplorable conservatisme (27). Brahm, Appia, Stanislavsky et Craig ont légèrement influencé la scène et seulement au bout d'une très longue période (28). De fait, rien de comparable à l'œuvre de Jacques Copeau ou de Max Reinhardt avec leurs décors simples et fixes, ou aux constructions que les Russes édifient sur la scène, ne s'est vu à Londres. Le théâtre, sous la fêrule de ses potentats, n'a qu'une bien faible importance auprès de l'activité dramatique considérable qui se développe rapidement parmi le peuple.

En dépit de la médiocrité du théâtre mercantile, on a plus

(27) G. Craig, *A Study of Theatrical Art*, *The Spectator*, t. 139, p. 317.

(28) *The Theatre Since the War*, *Times Literary Supplement*, 24 avril 1930, p. 342.

d'une occasion de goûter de meilleures pièces. Le nombre des théâtres consacrés à la représentation de bonnes pièces a augmenté considérablement depuis la guerre : l'« Old Vic », « The People's Theatre » et bien d'autres groupements disposant d'un répertoire (29). « Charles MacDonas' Company », qui obtint un tel succès avec un répertoire composé uniquement de pièces de Shaw, mérite une attention toute spéciale. Ces théâtres offrent continuellement des productions qui donnent aux pièces intellectuelles et artistiques une place importante dans le programme théâtral de Londres.

*
**

La situation actuelle en Angleterre montre le progrès qui s'est accompli depuis le début du siècle, alors que Barker, avec le « Court Theatre », réalisait son intention de relever la scène anglaise. On avance dans la direction tracée par l'œuvre du « Court Theatre » (30). Dans la plupart des cas, on adopta le plan du répertoire dont Barker avait prouvé l'extrême efficacité, pour la représentation des bonnes pièces (31). Grâce à ces entreprises, le théâtre anglais s'est affranchi, dans une large mesure, de la domination du « star-actor » et du « long run system » (32). Cette évolution est la preuve du progrès important qui s'est accompli depuis 1890. Non moins significative est l'amélioration de la qualité des pièces. Celles qui sont montées par les groupements d'amateurs ou de professionnels prouvent la supériorité du théâtre anglais d'aujourd'hui sur l'ordinaire des années précédant, celles où Shaw et Barker donnèrent au mouvement dramatique une impulsion et de la vie (33).

Les auteurs dramatiques du « Court Theatre » mirent le théâtre en contact plus étroit avec la vie et la pensée contemporaines. Non seulement ils enrichirent la littérature dramatique, mais

(29) A. Dukes. *Standing Room Only*, Theatre Arts Monthly, t. 12, pp. 141-145.

(30) J. Palmer. *If I were Still a Dramatic Critic*, The Nineteenth Century, t. 101, pp. 597-603.

(31) St J. Ervine. *The Organized Theatre*, p. 144.

(32) R. J. Wreford. *The Influence of Actors upon Plays*, The Nineteenth Century, t. 100, p. 285.

(33) A. Henderson. *The Table Talk of G. B. Shaw*, p. 54.

ils eurent une influence durable sur le théâtre qui suivit. Aujourd'hui, les pièces présentées par les groupements artistiques ou même par le théâtre mercantile, manifestent un respect plus grand de la vérité de la vie et de la pensée. Le développement du goût du peuple et de sa compétence est peut-être la plus grande récompense de l'œuvre accomplie par Barker au « Court Theatre ». Un progrès décisif également fut l'anéantissement de l'antipathie puritaine pour le théâtre, si dangereuse pendant la période victorienne. L'intérêt que le peuple témoigne pour le théâtre est la preuve concluante que le théâtre prend à ses yeux une valeur artistique et sociale, outre celle d'amusement pur et simple. L'effort commencé par Barker vers un meilleur théâtre eut pour résultat ces activités multiples qui jouent un rôle si important dans le théâtre anglais actuel. « L'esprit qui rendit possible la tentative Vedrenne-Barker, non seulement se maintient aujourd'hui, mais encore s'est largement répandu (34). »

L'intense activité dramatique, à la ville et au village, annonce l'avènement de circonstances qui semblent mener à une rénovation dramatique encore plus complète, qui dirige ses aspirations vers l'établissement d'un théâtre national et shakespearien. A l'avant-garde des travailleurs qui cherchent à accélérer cette impulsion, et à la ramener à la source première du génie national, se place Granville-Barker (35). Après avoir donné au peuple anglais les bases du « repertory theatre », où il trouve le champ nécessaire à l'expression de ses besoins artistiques, il les conduit à présent vers un théâtre national. Il a dit : « Je suis sûr, autant que lui (Archer), et je l'ai toujours été, que, si ce n'est aujourd'hui ou demain, un jour viendra où se fondera en Angleterre quelque chose qui réponde au besoin d'un « National Theatre ». Il n'y a apparemment pas d'autre moyen de garder en vie notre meilleur art dramatique. Et il n'y a personne qui, tenant compte du rôle important que jouent dans l'enseignement le théâtre et les méthodes dramatiques, — pour ne pas mentionner d'autres tendances — il n'y a personne certes, qui mette en doute qu'une génération viendra, si elle n'est déjà venue, pour qui un pareil théâtre sera une nécessité (36) ! » L'établissement d'un théâtre

(34) J. Agate. *A Short View of the English Stage* (1900-26), p. 114.

(35) N. Playfair. *The Case for a National Theatre, The Nineteenth Century*, t. 104, p. 217.

(36) H. Granville-Barker. *The National Theatre* (1930), p. VIII.

national signifiera que la volonté du peuple a élevé l'art dramatique au niveau supérieur qu'il mérite dans la vie nationale. Si l'évolution des trente dernières années veut dire quelque chose, nous pouvons attendre avec confiance.

Vu, le 19 Mars 1931

*Le Doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris,*

H. DELACROIX.

Vu et permis d'imprimer :

Le Recteur de l'Académie de Paris,
S. CHARLÉTY.

Bibliographie

I. -- Principaux ouvrages consultés

- AGATE, J. E. — A Short View of the English Stage (1900-26), Londres, 1926.
- Buzz ! Buzz ! Londres, 1918.
- The Contemporary Theatre, Londres, 1924.
- The Contemporary Theatre, Londres, 1926.
- ARCHER, W. — About the Theatre, Londres, 1886.
- The Old Drama and the New, Londres, 1922.
- Playmaking, a Manual of Craftsmanship, Londres, 1912.
- Real Conversations, Londres, 1904.
- Study and Stage, Londres, 1899.
- The Theatrical World of 1896, Londres, 1897.
- ARCHER W., et BARKER, H. GRANVILLE. — Schemes and Estimates for a National Theatre, Londres, 1907.
- ARMSTRONG, C. F. — Shakespeare to Shaw, Londres, 1913.
- BAYLISS, L. — The Old Vic, Londres, 1925.
- BARKER, H. GRANVILLE. — The Eighteen Seventies, Londres, 1929.
- The Exemplary Theatre, Londres, 1922.
- Little Plays of St. Francis de L. Housman, Préface, Londres, 1923.
- A National Theatre, Londres, 1930.
- Prefaces to Shakespeare (2 vol.), Londres, 1927.
- Three Plays de M. Maeterlinck, Préface, Londres, 1911.
- BIERSTADT, E. H. — Dunsany the Dramatist, Boston, 1919.
- BOAS, R. P. — Social Backgrounds of English Literature, Boston, 1923.
- BORSA, M. — The English Stage of Today, Londres, 1908.
- BOURGEOIS, M. — John M. Synge and the Irish Dramatic Movement, New York, 1913.

- BOYD, E. A. — Appreciations and Depreciations, Londres, 1918.
Ireland's Literary Renaissance, New York, 1916.
The Irish Literary Theatre, New York, 1919.
- BRIGHOUSE, H. Three Lancashire Plays, Préface, Londres, 1920.
- BURTON, R. — G. B. Shaw, the Man and the Mask, New York, 1916.
- BYRNE, D. — Story of Ireland's National Theatre, Londres, 1929.
- CAMPBELL, Mrs. P. — My Life and Some Letters, Londres, 1922.
- CARTER, H. — The New Spirit in Drama and Art, New York, 1913.
The New Spirit in the European Theatre, Londres, 1925.
- CAZAMIAN, L. — L'Angleterre moderne, son évolution, Paris, 1918.
Ce qu'il faut connaître de l'âme anglaise, Paris, 1927.
Etudes de psychologie littéraire, Paris, 1913.
L'Evolution psychologique et la littérature en Angleterre, Paris, 1920.
- CHANDLER, F. W. — Aspects of Modern Drama, New York, 1914.
- CHAPIN, H. — Soldier and Dramatist, Londres, 1916.
- CHENEY, S. — The Art Theatre, New York, 1925.
- CHEVRILLON, A. — Three Studies in English Literature, traduit par F. Simmonds, Londres, 1923.
- CLARK, B. H. — British and American Dramatists of Today, New York, 1915.
Contemporary French Dramatists, Cincinnati, 1916.
European Theories of the Drama, New York, 1919.
- COATS, R. H. — John Galsworthy as a Dramatic Artist, Londres, 1926.
- COMMITTEE OF THE BOARD OF EDUCATION. — The Drama in Adult Education, Londres, 1927.
- CRAIG, E. G. — The Theatre Advancing, Londres, 1921.
Towards a New Theatre, Londres, 1913.
- CUNLIFFE, J. W. — English Literature during the Last Half Century, New York, 1923.
- DARBYSHIRE, A. — The Art of the Victorian Stage, Londres, 1907.
- DARLINGTON, W. A. — Literature in the Theatre, Londres, 1925.
- DEAN, B. — The Repertory Theatre, Liverpool, 1911.
- DICKINSON, T. H. — The Contemporary Drama of England, Boston, 1917.
An Outline of Contemporary Drama, New York, 1927.

- DRINKWATER, J. — Dramatic Works of St. J. Hankin, vol. 1, Préface, Londres, 1923.
- DUKES, A. — Drama, Londres, 1926.
Modern Dramatists, Londres, 1911.
The Youngest Drama, Londres, 1923.
- ERVINE, St. J. — The Organized Theatre, Londres, 1924.
Some Impressions of My Elders, Londres, 1924.
- FIGGIS, D. — Studies and Appreciations, Londres, 1912.
- FILON, A. — The English Stage, Londres, 1897.
- FLANAGAN, H. — Shifting Scenes of the Modern European Theatre, New York, 1929.
- FOLWELL, F. et PALMER, F. — Censorship in England, Londres, 1913.
- GALSWORTHY, J. — Another Sheaf, New York, 1926.
The Inn of Tranquility, New York, 1926.
- GEORGE, W. L. — Dramatic Actualites, Londres, 1914.
- GLOVER, H. — Drama and Mankind, Londres, 1923.
- GOLDMAN, E. — The Social Significance of the Modern Drama, Boston, 1914.
- GOSSE, E. W. — Henrik Ibsen, Londres, 1907.

The Green Room Book, Londres, 1905-15.

- GREGORY, Lady I. A. — Our Irish Theatre, Londres, 1913.
- GREIN, J. T. — Cameos of Playwrights and Players, Londres, 1922.
The New World of the Theatre, Londres, 1924.
The Stars of the Stage, Londres, 1907.
- GRETTON, R. H. — A Modern History of the English People, Londres, 1913.
- HALE, E. E. — Dramatists of Today, New York, 1911.
- HAMILTON, C. — Studies in Stagecraft, New York, 1914.
- HAMILTON, W. H. — John Masfield, a Study, Londres, 1922.
- HAMON, A. — The Twentieth Century Moliere, traduit par E. et C. Paul, Londres, 1915.
- HANKIN, S. J. — Dramatic Works, vol. 3, Londres, 1912.
- HELLER, O. — Henrik Ibsen : Poet, Mystic and Moralist, Londres, 1913.

- HENDERSON, A. — The Changing Drama, Cincinnati, 1919.
European Dramatists, Cincinnati, 1914.
G. B. Shaw, his Life and Works, Cincinnati, 1911.
Table Talk of G. B. Shaw, Londres, 1925.
- HOWE, P. P. — Criticism, Londres, 1915.
Dramatic Portraits, Londres, 1913.
J. M. Synge, Londres, 1912.
The Repertory Theatre, a Record and a Criticism, Londres, 1910.
- HUGHES, G. — The Story of the Theatre, Londres, 1928.
- HUNEKER, J. — Iconoclasts, New York, 1905.
- HUNT, E. R. — The Play of Today, New York, 1924.
- IRVING, H. — The Drama, Londres, 1892.
- JACKSON, H. — The Eighteen Nineties, Londres, 1913.
Romance and Reality, Londres, 1911.
- JAMESON, S. — Modern Drama in Europe, Londres, 1920.
- JONES, H. A. — The Foundations of a National Drama, Londres, 1912.
The Renaissance of the English Drama, Londres, 1895.
- KENNEDY, J. M. — English Literature (1880-1913), Londres, 1913.
- LAVRIN, J. — Ibsen and His Creation, Londres, 1921.
- LEWISOHN, L. — The Drama and the Stage, New York, 1922.
The Modern Drama, New York, 1915.
- MACGOWAN, K. — The Theatre of Tomorrow, New York, 1923.
- MAIR, G. H. — Modern English Literature, Londres, 1914.
- MALONE, A. — Irish Drama, Londres, 1929.
- MASEFIELD, J. — Tragedy of Nan, Préface, Londres, 1909.
- MAUD, C. — The Haymarket Theatre, Londres, 1903.
- MC CABE, J. — G. B. Shaw, Londres, 1914.
- MC CARTHY, D. — The Court Theatre (1904-07), Londres, 1907.
- MC DONOGH, T. — Literature in Ireland, Londres, 1907.
- MC DOWALL, A. — Realism: a Study in Art and Thought, Londres, 1918.
- MEREDITH, G. — The Idea of Comedy, Londres, 1899.
- MODERWELL, H. K. — The Theatre of Today, New York, 1914.
- MONTAGUE, C. E. — Dramatic Values, Londres, 1911.
- MOORE, G. — Impressions and Opinions, Londres, 1891.
- MORGAN, A. E. — Tendencies of English Drama, New York, 1924.
- MORRIS, L. R. — The Celtic Dawn, New York, 1917.

- MURDOCH, W. G. B. — *The Renaissance of the Nineties*, New York, 1911.
- MURRAY, G. — *Euripides and His Age*, Londres, 1911.
- NATHAN, G. J. — *The Critic and the Drama*, New York, 1922.
- NICHOLSON, W. — *The Struggle for a Free Stage in London*, Londres, 1906.
- NICOLL, A. — *British Drama*, Londres, 1925.
- OLIVER, D. E. — *The English Stage*, Londres, 1912.
- PALMER, J. — *The Censor and the Theatre*, Londres, 1913.
The Future of the Theatre, Londres, 1913.
- PHELPS, W. L. — *The Twentieth Century Theatre*, New York, 1918.
- POEL, W. — *Shakespeare in the Theatre*, Londres, 1913.
What is Wrong with the Stage ? Londres, 1920.
- ROBINS, ELIZ. — *Ibsen and the Actress*, Londres, 1928.
- RUSSEL, E. R. — *The Theatre and Things Said About it*, Londres, 1911.
- RUTHERSTON, A. — *Decoration in the Art of the Theatre*, Londres, 1919.
- SAYLOR, O. M. — *Max Reinhardt and his Theatre*, New York, 1924.
- SCHALIT, L. — *John Galsworthy : a Survey*, Londres, 1929.
- SCOTT, C. — *The Drama of Yesterday and Today* (2 vol.), Londres, 1899.
- SCOTT, D. — *Men of Letters*, New York, 1923.
- SCUDDER, V. — *Social Ideals in English Literature*, Boston, 1923.
- SHAW, G. B. — *Blanco Posnet*, Préface, Leipzig, 1914.
The Devil's Disciple, Préface, Londres, 1916.
Dramatic Opinions and Essays (2 vol.), Londres, 1906.
Getting Married, Préface, Leipzig, 1914.
How He Lied to her Husband, Préface, Londres, 1907.
John Bull's Other Island, Préface, Londres, 1914.
Major Barbara, Préface, Londres, 1914.
Man and Superman, Préface, Londres, 1922.
Plays Pleasant and Unpleasant, Préface, Londres, 1902.
Quintessence of Ibsenism, Londres, 1915.
The Sanity of Art, Londres, 1907.
Three Plays by Brieux, Préface, Londres, 1909.
- SPENCE, E. F. — *Our Stage and its Critics*, Londres, 1910.

- The Stage Year Book, Londres, 1905-1915.
- STUART, D. C. — The Development of Dramatic Art, Londres, 1928.
- SUTTON, G. — Some Contemporary Dramatists, Londres, 1925.
- SYMONS, A. — Plays, Acting and Music, Londres, 1909.
- SYNGE, J. M. — The Playboy of the Western World, Préface, Dublin, 1909.
- The Tinker's Wedding, Préface, Dublin, 1912.
- Well of the Saints, Préface, Dublin, 1912.
- THORNDIKE, A. — Literature in a Changing Age, New York, 1920.
- VERNON, F. — Modern Stage Production, Londres, 1923.
- The Twentieth Century Theatre, Londres, 1924.
- WALKER, H. — Literature of the Victorian Era, Londres, 1910.
- WALKLEY, A. B. — Drama and Life, Londres, 1908.
- Dramatic Criticism, Londres, 1903.
- Frames of Mind, Londres, 1899.
- Pastiche and Prejudice, Londres, 1911.
- Playhouse Impressions, Londres, 1891.
- WALBROOK, H. M. — Nights at the Play, Londres, 1911.
- WALLAS, G. — Our Social Heritage, Londres, 1921.
- WAXMAN, S. M. — Andre Antoine and the Theatre Libre, Cambridge, 1926.
- WEYGANDT, C. — Irish Plays and Playwrights, Boston, 1913.
- WILLIAMS, H. — Modern English Writers (1890-1914), Londres, 1918.
- WYNNE, A. — The Growth of English Drama, Oxford, 1914.
- YEATS, W. B. — The Cutting of an Agate, Londres, 1924.
- A Note on National Drama, Londres, 1899.
- Plays for an Irish Theatre, Préface, Londres, 1913.

II. — Revues et Journaux

- The Aetheneum, le compte rendu des pièces, 1904-1914.
- ARCHER, W. — Drama in the Doldrums, Fortnightly Review, t. 58, p. 146.
- The Free Stage and the New Drama, Fortnightly Review, t. 50, p. 663.

- Henrik Ibsen, *St. James*, t. 48, p. 27.
The New Drama and the New Theatre, *McClure's Magazine*, t. 34, p. 3.
The Repertory Theatre, *Poetry and Drama*, mars 1914.
The Rise of Theatrical Subventions, *Fortnightly Review*, t. 79, p. 127.
Theatres of London, *Theatre Magazine*, t. 8, p. 18.
The Theatrical Situation, *Fortnightly Review*, t. 94, p. 736.
- ARNOLD, M. — The French Play in London, *The Nineteenth Century*, t. 6, p. 228.
- BARKER, H. GRANVILLE. — The Coming of Ibsen, *Theatre Arts Monthly*, oct. 1930.
Notes on Rehearsing a Play, *Drama*, juillet 1919.
Repertory Theatres, *The New Quarterly*, t. 2, p. 489.
The Theatre, the Next Phase, *The Forum*, t. 44, p. 159.
- Barker's New Art, *The Literary Digest*, 20 février 1915.
- BARNES, J. H. — The Drama of Today and the Public's Attitude Thereto, *The Nineteenth Century*, juin 1908.
- BAUGHAN, E. A. — A Practical Repertory Theatre, *Fortnightly Review*, t. 95, p. 298.
- BEERBOHM, M. — A Lesson from the Court Theatre, *The Saturday Review*, 22 avril 1905.
- Beltaine, les articles critiques sur le théâtre irlandais, 1899-1900.
- BENNETT, A. — The Abbey Theatre, *The New Age*, 17 août 1911.
- BENSON, R. F. — A National Theatre, *The Nineteenth Century*, t. 49, p. 772.
- BLAKE, B. W. — Synge and his Plays, *Dial*, 16 janv. 1911.
- BOTTOMLEY, G. — The Theatre on Wheels, *Theatre Arts Monthly*, t. 13, p. 583.
- BROOKFIELD, S. F. — The London Stage-Retrospective View, *The Independent Theatregoer*, janv. 1913.
- BROWN, Ivor. — The Strolling Playgoer in England, *Theatre Arts Monthly*, t. 13, p. 194.
The Theatre's Battle with Itself, *Theatre Arts Monthly*, octobre 1930.

- BUCHANAN, R. — Modern Drama and Its Minor Critics, *Contemporary Review*, t. 56, p. 908.
- CANAAN, G. — A Short History of the Decline and Fall of the English Theatre, Poetry and Drama, déc. 1914.
- CARR, G. — The Dramatic Artist, *The Manchester Playgoer*, mars 1913.
- CARTER, H. — The German Theatre in Wartime and After, *Fortnightly Review*, t. 1, p. 284.
Modern Influences on Public Dramatic Taste, Drama, déc. 1919.
Tendencies in the Theatre Today, *The World Today*, t. 51, p. 89.
- CHESTERTON, G. K. — A Note on Shaw, *Independent Review*, t. 8, p. 81.
- CLAYTON, W. — The Plays of Granville-Barker, Bookman (N. Y.), t. 35, p. 195.
- COURTNEY, W. L. — Dramatic Construction and the Need of a New Technique, *Quarterly Review*, t. 219, p. 80.
Dramatic Critics, *Contemporary Review*, t. 64, p. 692.
Realistic Drama, *Fortnightly Review*, t. 99, p. 945.
- CRAIG, G. — A Study of Theatrical Art, *The Spectator*, t. 10, p. 47.
- CRAIK, W. L. — Dramatic Art of the Present Day, *The Nineteenth Century*, t. 20, p. 416.
- The *Daily Telegraph* (Londres), le compte rendu des pièces, 1907-1914.
- DEAN, B. — The Problem of the Repertory Theatre, Poetry and Drama, déc. 1913.
- DICKINSON, G. L. — Shakespeare, Ibsen and Shaw, *Independent Review*, t. 10, p. 83.
- DOWN, H. — Little Theatre Portraits, *Theatre Arts Monthly*, juillet 1930.
- DUKES, A. — A Doll's House and the Open Door, *Theatre Arts Monthly*, jan. 1928.
The London Scene, *Theatre Arts Monthly*, avril 1930.
The Repertory, Poetry and Drama, déc. 1914.
- DUNN, S. G. — The Revival of Drama, *The Westminster Review*, t. 171, p. 331.

- DUNSANY, Lord. — Romance and the Modern Stage, *National Review*, t. 57, p. 827.
- ERVINE, St. J. — Defining the Drama, *Living Age*, t. 337, p. 487.
- FORD, J. L. — Shaw's Influence on our Embryo Dramatists, *Harper's Weekly*, 25 nov. 1905.
- GARNETT, E. — The Repertory in England, *The Nation* (N. Y.), t. 89, p. 62.
- GEORGE, W. L. — Tomkins or Daphnis, *The Manchester Playgoer*, mars 1913.
- GILMAN, L. — The Advent of Granville-Barker, *North American Review*, avril 1915.
- GOSSE, E. W. — Henrik Ibsen, the Norwegian Satirist, *Fortnightly Review*, t. 19, p. 74.
- GRAHAM, R. G. — Socialism and the Theatre, *Social Review*, t. 25, p. 40.
- GRIFFITH, H. — Nine Years of Drama, *Bermondsey Book*, t. 7, p. 102.
- GUNNING, G. H. — The Decline of the Abbey Theatre, *The Irish Review*, t. 1, p. 606.
- GWYNN, S. — The Irish Literary Theatre and Its Affinities, *Fortnightly Review*, t. 76, p. 1050.
- Poetry and the Stage, *Fortnightly Review*, t. 85, p. 337.
- HAGAN, L. L. — The Intimate Theatre Idea, *Architecture and Building*, t. 45, p. 100.
- HAMILTON, C. — On the Stage, *Bookman* (N. Y.), t. 119, p. 211.
- Significant Plays of the Recent Season (1910), *Bookman* (N. Y.), t. 32, p. 146.
- HAMON, A. — Un Nouveau Moliere, a French View of G. B. Shaw. *The Nineteenth Century*, juillet 1908.
- HANKIN, St. J. — Mr. B. Shaw as Critic, *Fortnightly Review*, t. 97, p. 1057.
- HENDERSON, A. — The New Drama in England, *The Forum*, juin 1911.
- HOUSMAN, L. — A King's Proctor of Plays, *Fortnightly Review*, t. 94, p. 852.
- HOWE, P. P. — Dramatic Craftsmanship of G. B. Shaw, *Fortnightly Review*, t. 100, p. 132.

- England's New Dramatists, *North American Review*, t. 198, p. 21.
- Galsworthy as Dramatist, *Fortnightly Review*, t. 100, p. 739.
- The Playboy in the Theatre, *Oxford and Cambridge Review*, juillet 1912.
- St. J. Hankin and his Comedy of Recognition, *Fortnightly Review*, t. 93, p. 163.
- INKSTER, L. — Shakespeare and Barker, *Poetry and Drama*, mars 1913.
- IRVING, H. — The Drama as a Factor in Social Progress, *Fortnightly Review*, t. 101, p. 272.
- The Plight of the Serious Drama, *Fortnightly Review*, t. 95, p. 641.
- JACKSON, H. — English Drama at the Beginning of the Twentieth Century, *Saturday Review*, jan. 1912.
- Galsworthy as Dramatist, *Today*, sept. 1917.
- JONES, H. A. — Literary Critics and the Drama, *The Nineteenth Century*, t. 53, p. 614.
- Recognition of the Drama by the State, *The Nineteenth Century*, t. 55, p. 449.
- LEE, S. — The Municipal Theatre, *The New Liberal Review*, mai 1902.
- LOVETT, R. M. — A Note on English Realism, *The New Republic*, 21 mars 1923.
- LYTTLETON, E. — The Call of the Theatre, *The Nineteenth Century*, juin 1910.
- MAXWELL, G. — The Player and the Public, *Fortnightly Review*, t. 2, p. 1.
- MCCONNELL, F. — The Little Theatres of the World, *Theatre Arts Monthly*, t. 10, p. 616.
- McEVoy, C. — The Law of Audiences, *Fortnightly Review*, t. 95, p. 934.
- MOORE, G. — Our Dramatists and their Literature, *Fortnightly Review*, t. 52, p. 620.
- The Nation (Londres), le compte rendu des pièces, 1910-1911.

- NICOLLS, A. — London's Laggard Stage, *Theatre Arts Monthly*, nov. 1928.
- PALMER, J. — Arts and Crafts of "the Theatre, *The Saturday Review*, 21 oct. 1911.
- PLAYFAIR, N. — The Case for a National Theatre, *The Nineteenth Century*, t. 104, p. 217.
- RICKETTS, C. — Stage Decoration, *Fortnightly Review*, t. 98, p. 1083.
- ROBERTSON, F. — The Theatre of Yesterday, Today, and Tomorrow, *Century*, t. 87, p. 505.
- ROBINSON, L. — The Abbey Theatre, *The Observer* (Dublin), 3 et 10 février 1924.
- ROGERS, A. K. — Mr. B. Shaw's Philosophy, *Hibbert Journal*, t. 3, p. 818.
- RYAN, F. — The Abbey Theatre and the Abbey Peasant, *The Evening Telegraph* (Dublin), 13 mai 1911.

Samhain, les articles critiques sur le théâtre irlandais, 1901-1905.

The Saturday Review, le compte rendu des pièces, 1904-1914.

SCHMIDT, K. — How Barker Puts Plays On, *Harper's Weekly*, 30 jan. 1915.

SCOTT, C. — The Doll's House, *The Daily Telegraph* (Londres), 14 mars 1891.

SHAW, G. B. — The Art of Rehearsal, *Colliers Weekly*, 24 juin 1922.

Difficulties in the Way of an Endowed Theatre, *The Saturday Review*, t. 85, p. 204.

The Heroic Actor, *The Play Pictorial*, t. 10, p. 62.

On the Principles that Govern the Dramatist, *The Times* (N. Y.), 2 juin 1912.

The Sketch, le compte rendu des pièces, 1904-1914.

STAHL, E. L. — Das Englische Theaterjahr, 1906-07-08, *Englische Studien*, t. 38, p. 396.

STOKER, B. — Censorship of Stage Plays, *The Nineteenth Century*, t. 66, p. 794.

The Question of a National Theatre, *The Nineteenth Century*, mai 1909.

TENNYSON, C. — Irish Plays and Playwrights, Quarterly Review, juillet 1911.

The Rise of the Irish Theatre, Contemporary Review, t. 100, p. 90.

The Theatre Since the War, The Times Literary Supplément (Londres), 24 avril 1930.

The Times (Londres), le compte rendu des pièces, 1904-1914.

TREE, H. B. — Some Aspects of Drama Today, North American Review, t. 164, p. 66.

TREE, V. — The Censorship of Stage Plays, The Nineteenth Century, jan. 1910.

TRENCH, H. — Dramatic Values and a Suggested Solution, The Saturday Review, 25 jan. 1910.

The Tribune (Londres), le compte rendu des pièces, 1904-1907.

VICTOR, J. — The Festival Theatre in England, Theatre Arts Monthly, t. 13, p. 293.

WALKLEY, A. B. — Censorship of the Stage in England, North American Review, t. 69, p. 217.

WEDMORE, F. — Position of the Drama in England, The Nineteenth Century, t. 44, p. 224.

WREFORD, J. — The Influence of Actors upon Plays, The Nineteenth Century, t. 100, p. 785.

YEATS, W. B. — The Theatre of Beauty, Harper's Weekly, 3 nov. 1911.

Table des Matières

	Pages
INTRODUCTION	5
CHAPITRE I. — La révolte dans le théâtre anglais.....	10
1. La révolte contre l'ordre social existant (1890-1900). — L'évolution de la pensée : dans la littérature. — Au théâtre. — Obstacles à la renaissance du théâtre. — 2. L'esprit nouveau au théâtre : Robertson, Wilde, Jones, Pinero et Shaw. — Les critiques luttent pour le nouveau théâtre. — Shaw défend Ibsen et le nouveau théâtre. — Résultat de cette campagne. — Ibsen dans le théâtre anglais. — 3. Les théâtres « libres » : Le « Théâtre Libre ». — « The Independent Theatre ». — « The Stage Society ». — 4. Circonstances favorables, à la fin du siècle, vers un progrès du théâtre.	
CHAPITRE II. — Harley Granville-Barker.....	42
1. Les desseins et la réussite de Barker comme moyen de comprendre l'entreprise au « Court Theatre ». — Barker : l'homme et ses idées. — 2. La fondation du « Court Theatre ». — L'idée de « repertory ». — Le « repertory system », nécessaire au théâtre d'art. — 3. Barker adapte ce système. — Le théâtre d'art au « Court Theatre ». — 4. Barker fonde l'art moderne de la mise en scène. — Il accommode le jeu aux besoins des pièces nouvelles. — Barker, type de l'acteur réaliste. — Simplification des décors. — 5. Conclusion.	

CHAPITRE III. — Les pièces de G. B. Shaw..... 68

1. Comment il faut interpréter la mise à la scène des pièces de Shaw. — 2. « Candida ». — « John Bull's Other Island ». — « How He Lied to Her Husband ». — « You Never Can Tell ». — « Man and Superman ». — « Major Barbara ». — « Captain Brassbound's Conversion ». — « The Doctor's Dilemma ». — « The Philanderer ». — « Don Juan in Hell ». — « The Man of Destiny ». — 3. Conclusion : les pièces de Shaw témoignent des intentions sociales du « Court Theatre ».

CHAPITRE IV. — Le répertoire du « Court Theatre ».... 102

1. Classification des pièces du « Court Theatre ». — 2. Les pièces anglaises : « Prunella ». — « The Pot of Broth ». — « The Return of the Prodigal ». — « The Voysey Inheritance ». — « The Question of Age ». — « The Convict on the Hearth ». — « Pan and the Young Shepherd ». — « The Silver Box ». — « The Charity that Began at Home ». — « The Reformer ». — « The Campden Wonder ». — « Votes for Women ». — 3. Les tragédies grecques : les trois méthodes de mise en scène. — « Hippolyte ». — « Troyennes ». — « Electre ». — 4. Les pièces étrangères : « Aglavaine et Selysette ». — « In the Hospital ». — « The Thieves' Comedy ». — « The Wild Duck ». — « Hedda Gabler ». — 5. Conclusion : Variété et importance du répertoire. — Excellence de l'interprétation.

CHAPITRE V. — Les dramaturges du « Court Theatre » et le nouvel art dramatique..... 132

1. Le nouveau mouvement dramatique en Angleterre. — Son penchant marqué pour l'expérience. — Le réalisme. — L'esprit réformateur. — 2. Rôle de Shaw dans l'évolution du théâtre. — Sa conception de

la pièce sérieuse et de son rôle. — Sa technique exprime sa philosophie et son tempérament. — La pièce de discussion. — La comédie d'idées. — La pièce en un acte. — La nouvelle structuré des pièces. — La mode des préfaces et des conseils de mise en scène. — Influence de Shaw. — 3. Granville-Barker dramaturge et sa confiance en l'expérience. — « The Voysey Inheritance », type du nouveau théâtre. — L'apport de Barker. — 4. Place de Hankin dans le mouvement réaliste. — Son expérience de la technique dramatique. — Valeur de son comique. — 5. Les caractères du théâtre de Galsworthy : sincérité impartiale. — Desseins moralisateurs. — Galsworthy réaliste. — 6. Résumé : caractère et sens du nouveau théâtre.

CHAPITRE VI. — L'influence du « Court Theatre ».... 158

1. Résumé des résultats obtenus par le « Court Theatre ». — 2. Barker prouve qu'un théâtre d'art est possible. — 3. Met en vedette un groupe de dramaturges distingués. — Influence sociale. — Le théâtre élevé à la dignité d'un art important. — 4. Nécessité d'une nouvelle critique. — 5. Le « Court Theatre » et la censure. — 6. On encourage les premiers « repertory theatres ». — 7. Le mouvement en faveur d'un théâtre national. — 8. Barker introduit en Angleterre l'art de la mise en scène. — Les décors ne sont pas beaucoup changés. — Renouveau du jeu des acteurs. — 9. Barker ramène à lui un auditoire compréhensif. — 10. Impulsion donnée au mouvement pour un théâtre d'art. — 11. La fin de l'entreprise de Barker. — Le théâtre artistique se répand un peu partout.

CHAPITRE VII. — Le répertoire irlandais au « Court Theatre » 182

1. Analogies entre le « Irish Repertory Theatre » et le mouvement dramatique anglais. — 2. Les pièces de

W. B. Yeats. — Yeats poète dramaturge. — Essais pour monter des pièces poétiques. — 3. Les comédies de Lady Gregory. — 4. Les pièces de J. M. Synge. — Son apport au théâtre anglais. — 5. La tendance au réalisme : Padraic Colum. — Lennox Robinson. — T. C. Murray. — St. J. Ervine. — W. Boyle. — 6. Lord Dunsany : la scène et le romantisme. — 7. Le mélodrame et la médiocre qualité du jeu. — R. J. Ray et J. B. McCarthy. — 8. Importance du théâtre irlandais : ce qu'il a donné au théâtre anglais.

CHAPITRE VIII. — Le « Court Theatre » (1907-1914) 215

1. Nouveau rôle du « Court Theatre ». — 2. Les auteurs dramatiques du « Court Theatre » après 1907. — 3. Des entreprises artistiques présentent des jeunes dramaturges. — « Chains » d'Elizabeth Baker. — « Hindle Wakes » de Stanley Houghton. — « Rutherford and Son » par Githa Sowerby. — B. McDonald Hastings — « Jane Clegg » de St. J. Ervine. — Le « Fugitive » de Galsworthy. — 4. Réaction contre le drame réaliste. — Renaissance du goût pour l'imagination et le pittoresque. — « Press Cuttings ». — « Rococo ». — The Pigeon ». — « The Marriage of Columbine ». — « The Witch ». — « The Tragedy of Nan ». — « Ariadne in Naxos ». — The Melting Pot ». — Les pièces enfantines. — Renouveau du goût pour Shakespeare. — W. Poel et la scène elisabéthaine. — Les innovations de Granville-Barker dans l'art de la mise en scène. — Max Reinhardt. — Gordon Craig. — Présentation des pièces du « Court Theatre » dans le nouveau style. — 5. Conclusion : importance des « repertory organizations ». — Les progrès du goût public. — Changements dans le drame réaliste. — La guerre éclate.

CHAPITRE IX. — Le théâtre après la guerre 246

1. Pourquoi s'occuper du théâtre d'après-guerre. —

2. Les effets de la guerre sur le drame et le théâtre. — Evolution vers un théâtre d'imagination. — 3. L'incertitude des tendances dramatiques reflète l'instabilité sociale. — 4. Mouvement pour encourager un théâtre meilleur. — Les « repertory theatres ». — L' « Old Vic ». — « The Lena Ashwell Players ». — L' « Arts League of Service ». — Organisations d'amateurs. — « The Festival Players ». — 5. Situation actuelle du théâtre mercantile. — Le drame d'art à Londres. — 6. Progrès du théâtre depuis le début du siècle. — On espère obtenir la création d'un Théâtre National.

BIBLIOGRAPHIE	266
TABLE DES MATIÈRES	278

